



# Zur Würdigung des Plautus

von

Dr. Arthur Denecke.

(Jahresbericht des Gymnasiums z. h. Kreuz 1910—1911.)





Digitized by the Internet Archive  
in 2008 with funding from  
Microsoft Corporation

<http://www.archive.org/details/zurwrdigungdes00dene>

# Zur Würdigung des Plautus

von Dr. Arthur Denecke.

Dem römischen Lustspieldichter T. Maccius Plautus ist es im Leben wie in der Literaturgeschichte recht wunderbar gegangen. Im Leben der gewöhnlichen Überlieferung nach erst Theatersdiener, dann reisender Kaufmann, dann zahlungsunfähiger Kaufmann, dann Müllerbursche, erstet er endlich als an Ruhm immer mehr zunehmender Lustspieldichter. Und das Schicksal seiner Werke ist fast ebenso wechselvoll, wenn zunächst auch nicht mit so erfreulichem Ausgang versehen wie das seiner Persönlichkeit. Zu seinen Lebzeiten und noch lange nach seinem Tode war er als Haupt der Palliata, d. h. der attisch-römischen Komödie, anerkannt, und seine Grabschrift<sup>1)</sup> sagte mit Recht: „Seit Plautus tot ist, trauert die Komödie, die Bühne steht verwaist, Spiel, Lachen, Scherz und zahllose Liedweisen weinen.“ Und auch von den Gelehrten wurde er in einer Weise bewundert, daß z. B. der erste Philologe Roms L. Aelius Stilo<sup>2)</sup> nach dem Zeugnis seines noch berühmteren Schülers M. Terentius Varro sagen konnte, die Musen würden, wenn sie lateinisch sprächen, sich der Plautinischen Redeweise bedienen, daß u. a. der soeben genannte Varro, weil dem berühmten Dichter allmählich eine Menge minderwertiger Schauspiele untergeschoben worden waren, sich um die Feststellung der echten Plautinischen Lustspiele bemühte, daß ein anderer bekannter Schüler Stilos, M. Tullius Cicero, den Plautus an feinem, geistreichem Witz der alten attischen Komödie und den Schriften der Sokratischen Philosophen gleichstellt.<sup>3)</sup> Und dies alles, obgleich man doch wußte, ja, teilweise vom Dichter selbst erfuhr, daß er nach griechischen Vorlagen gearbeitet hatte. Aber das war einmal in der römischen Literatur so herkömmlich, daher tat es der Liebe und Hochachtung keinen Eintrag.<sup>4)</sup> Kein Volk hat sich so lange und

so unbedingt in Kunst und Wissenschaft als Schüler eines anderen gefühlt, wie das römische. So sehen wir denn, wie selbst von den empfindlichsten Beurteilern, wie Horaz, dem Plautus aus der Nachahmung der griechischen Komödie an sich nicht der geringste Vorwurf gemacht wird. Nur über die Art und Weise der Entlehnung konnte man verschiedener Ansicht sein: wie weit z. B. Contaminatio, d. h. Verschmelzen zweier griechischer Stücke in ein römisches ertaubt sei. Wir müssen auf die ganze Frage der Abhängigkeit des Plautus von griechischen Vorbildern später zurückkommen. Sein Ansehen wurde auch nicht durch das Auftreten seines Nebenbuhlers P. Terentius Afer erschüttert, schon weil dieser mehr nur für feingebildete, höhere Kreise dichtete. Immer wieder holte man die alten, bewährten Lustspiele des Plautus hervor, wie es im Prolog zur Casina<sup>1)</sup> heißt: „Nachdem wir durch des Volks Gerede wohl erkannt, Daß ihr nach Plautus' Dramen heftiglich verlangt, Wird jetzt von ihm ein altes Lustspiel aufgeführt.“ Erst als in der Zeit des Augustus griechische Bildung, griechischer Kunstgeschmack in den maßgebenden Gesellschaftsschichten ganz durchgedrungen war, da konnte Horaz die Nase rümpfen<sup>2)</sup> über die geringe Sorgfalt der Form und über die unfeinen Witze, obgleich er zugeben muß, daß auch jetzt noch „das mächtige Rom diese Dichtungen auswendig lernt und dicht gedrängt im Theater anschaut“. Die Verbreitung des Christentums scheint zunächst Plautus nicht viel geschadet zu haben: Der hl. Hieronymus nahm, wie es heißt, wenn er die Nächte durchgewacht und seine Sünden beweint hatte, am Morgen den Plautus zur Hand. Eusebius lobte ihn. Der Bischof der Auvergne Apollinaris Sidonius stellte Plautus' Witz über den der Griechen,<sup>3)</sup> und Luther nahm den Plautus bekanntlich

<sup>1)</sup> Gellius, Noct. att. 3. 3.

<sup>2)</sup> Quintilian, Inst. or. X, 1, 9.

<sup>3)</sup> Cicero, de off. I, 29, 104

<sup>4)</sup> vgl. auch Leo, Plautinische Forschungen Berlin 1895. S. 77 ff.

<sup>1)</sup> Plautus, Casina, prol. v. 11.

<sup>2)</sup> Epist. II, 1, 58 u. 170, Ars p. 270.

<sup>3)</sup> K. v. Reinhardtsoettner, Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele. S. 15.

mit, als er ins Kloster ging. Ebenso hat ja nach Melanchthons Zeugnis der hl. Chrysostomus den Aristophanes so sehr geliebt, daß er ihn sogar nachts als Kopikissen benutzte. Natürlich nur „alendae locupletandaeque facundiae causa“.<sup>1)</sup> Im allgemeinen aber wird dann während des Mittelalters Terenz dem Plautus vorgezogen, teils weil er leichter verständlich war, teils weil er als sittlicher, züchtiger galt. In letzterer Hinsicht freilich machte z. B. die gute Nonne Hrotsvith, nachdem auch sie den Terenz studiert, eine Ausnahme, sie dichtete bekanntlich als Gegenstücke auch sechs Komödien, in denen das Laster zwar ebenfalls gelegentlich erscheint, aber gebührend verdammt wird. Auch als beim Wiedererwachen der klassischen Wissenschaften die Gelehrtschule sich der Sache annahm, hielt man sich immer noch etwas scheüchtern von Plautus fern. Während von ihm nur hin und wieder eins der für keusch geltenden Stücke, etwa *Captivi*, *Aulularia*, *Trinummus*, von den Schülern dargestellt wurde, fanden Aufführungen des Terenz regelmäßig statt. Und noch Gottsched sagt:<sup>2)</sup> „Es ist merkwürdig, daß unsere alten Komödien sowohl als vorhin die geschriebenen in lateinischer und deutscher Sprache, mit den Nachahmungen und Übersetzungen des Terenz anfangen, nicht aber mit dem Plautus, der doch ungleich lustiger und komischer ist.“ Im Auslande hatten schon die bedeutendsten Dichter, Shakespeare, Molière, Holberg, den Wert so mancher Charakterzeichnungen und Vorgänge in den Plautinischen Lustspielen erkannt und verschiedene darunter in eigner Art nachgebildet, in Deutschland aber war es besonders erst Lessing, der unserm Dichter die höchste Anerkennung zollte.<sup>3)</sup> Er nannte ihn geradezu „den Vater aller Komödienschreiber“, wozu er ganz richtig bemerkte, daß Aristophanes nicht als solcher bezeichnet werden könne, weil er „einen ganz andern Weg in den Schauspielen gegangen, als wir heut zu Tage zu gehen pflegen“. In seiner Wertschätzung der einzelnen Stücke gibt er allerdings auch noch den sitstsamsten, den *Captivi* und dem *Trinummus*, den Vorzug, ja, die ersteren nennt er sogar „eines von den schönsten Stücken, die jemals auf den Schauspielplatz gekommen sind“. Er hat daher auch die *Captivi* übersetzt und den *Trinummus* als „Der Schatz“ frei bearbeitet. Ebenso begann er auch mit

möglichster Umsetzung in neue Zeitverhältnisse die Bearbeitung des *Pseudolus* und des *Stichus*. Auf dieser Bahn folgte ihm dann, wie bekannt, auch Goethes Jugendfreund Lenz, und dies veranlaßte Goethe, der, wie die jetzt wiedergefundene erste Fassung des *Wilhelm Meister*<sup>4)</sup> zeigt, sich frühzeitig mit Plautus beschäftigt hatte, seinen Freund in diesem Unternehmen, soviel er konnte, zu unterstützen. Er schreibt darüber u. a. seinem Straßburger Freunde Saltzmann:<sup>5)</sup> „Unser Theater, seit Hanswurst verbannt ist, hat sich aus dem Gottschedianismus noch nicht losreißen können. Wir haben Sittlichkeit und lange Weile; denn an jeux d'esprit, die bei den Franzosen Zoten und Possen ersetzen, haben wir keinen Sinn, unsere Sozietät und Charakter bieten auch keine Modelle dazu, also emmyieren wir uns regelmäßig, und willkommen wird jeder sein, der eine Munterkeit, eine Bewegung aufs Theater bringt. Und ich hoffe, von dieser Seite werden diese Lustspiele sehr Beifall haben.“ Auch als er dann später in Weimar das Theater leitete, hat er, wenn auch nur vereinzelt, sowohl von Terenz wie von Plautus Stücke aufführen lassen.<sup>6)</sup>

Bei dieser flüchtigen Übersicht finden wir bisher vorwiegend einfache Aufnahme oder Verwerfung der Plautinischen Lustspiele um ihres Inhaltes willen. Lessing konnte noch sagen: „Anstatt ihn (Plautus) zu edieren und sich über seine dunkeln Stellen zu zanken, haben unsere neuern Gelehrten es vor dienlicher gehalten, ihn teils zu übersetzen, teils nachzuahmen.“ Dies wurde in neuerer Zeit anders. Nach dem Vorgange der großen Philologen G. Hermann und Ritschl wandte sich der größte Teil der Plautusforscher der sorgfältigsten Einzeluntersuchung zu, die besonders auf sprachlichem Gebiet sehr Wertvolles geleistet hat. Man wies aber dabei dem Dichter auch allerhand größtenteils wirklich vorhandene Mängel nach, man suchte sie teilweise zu entschuldigen durch die Annahme von *retractatio*, d. h. späterer umgestaltender Wiederaufführung, oder von *contaminatio* (s. o.). Besonders aber bemühte man sich, aus einzelnen Anklängen nachzuweisen, welche griechischen Schau- oder Lustspiele Plautus in seinen Dichtungen nur bearbeitet habe, ein Vorgang, der einigermaßen an die neueste Richtung der Shakespearephilologie erinnert, wenn diese auch meist von größeren Gesichtspunkten aus

<sup>1)</sup> *ibid.* S. 23.

<sup>2)</sup> *Seltener Vorrath*. I. 37.

<sup>3)</sup> *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*. Erste Abhandlung.

<sup>4)</sup> Im Auszug herausgegeben von G. Billeter. S. 75.

<sup>5)</sup> am 6. März 1773.

<sup>6)</sup> Weber, E. W., *Zur Geschichte des Weimarer Theaters*, S. 56. S. 179.



vorgeht. Daß nämlich bei diesen Plautusprüfungen vielfach zu großes Gewicht auf Einzelheiten und Kleinigkeiten gelegt und daher recht unsichere Schlüsse gezogen wurden, geht schon daraus hervor, daß die in Betracht kommenden Schriften oft zu entgegengesetzten Ergebnissen kamen. Mit Recht wies daher Leo<sup>1)</sup> darauf hin, daß „man sich nicht an die Einzelheiten halten darf, wenn man über Tasten und Unsicherheit hinauskommen will. Es müssen Gruppen von Erscheinungen zusammengefaßt werden, die dann für das Einzelne den Maßstab geben.“ Welche Gebiete das treffliche Buch Leos dabei besonders ins Auge faßt, wird später dargelegt werden. Neben diesen Untersuchungen erschienen jedoch auch ganz ausgezeichnete Darstellungen und Betrachtungen des Inhaltes der Plautinischen Lustspiele, so die von einem Unbekannten verfaßte,<sup>2)</sup> von Ritschl<sup>3)</sup> beim Wiederabdruck fast durchweg als der seinen entsprechend bezeichnete Beurteilung des künstlerischen Wertes dieser Dichtungen. Von allen Literaturgeschichten gibt wohl die umfangreichste Besprechung und Vorführung O. Ribbecks „Geschichte der römischen Dichtung“.<sup>4)</sup> Schließlich sei noch die, wenn auch kurze, doch außerordentlich scharfe und klare Würdigung unseres Dichters in dem erst kürzlich erschienenen Werke von A. Gercke und E. Norden, Einleitung in die Altertumswissenschaft (I, S. 463 f.) erwähnt. In diesen Büchern sind die Lustspiele des Plautus nach Inhalt und Form mit einer solchen Fülle von Geist und Gründlichkeit behandelt, daß es sehr schwer ist, ihnen noch etwas Neues hinzuzufügen. Dennoch soll in den folgenden Zeilen der Versuch gemacht werden, sie nach Möglichkeit noch in der Betrachtung der künstlerischen Form wie des Inhaltes zu ergänzen. Denn einerseits dürfte die sprachliche Seite der Plautusfrage so ziemlich erschöpft sein, und zwar in dem Sinne, den Leo in die Worte zusammengefaßt hat:<sup>5)</sup> „Er (Plautus) ist ein Sprachgewaltiger und dadurch auch ein Kunstgewaltiger. Er hat einen eignen, von seiner Persönlichkeit untrennbaren Stil ausgebildet, der immer frisch und ganz immer er selbst, immer Geist und Leben ist, den man als einen Vertrauten begrüßt, wo man sich in seinen Kreis begibt.“ Andererseits entspricht es wohl dem Zwecke einer Abhandlung, wie die vor-

liegende ist, mehr, eine zusammenfassende sachliche Würdigung dieses beim Unterricht in neuerer Zeit etwas stiefmütterlich behandelten und doch durch die neuen Menanderfunde uns wieder näher gerückten Literaturzweiges zu unterstützen, als streng philologische Kleinarbeit vorzuführen.

Die oben erwähnte Abhandlung eines Unbekannten vom Jahre 1851 bezeichnet die Plautinischen Lustspiele mit Ausnahme von *Aulularia*, *Menaechmi* und *Amphitruo* als Intrigenstücke, d. h. als Dichtungen, die „an Stelle der unbewußt natürlich sich entwickelnden Handlung eine von den handelnden Personen zu einem bestimmten Zweck willkürlich ersonnene, vom Zufall zwar teils durchkreuzte, teils unterstützte, nie aber von ihm oder einer andern unmittelbaren Gewalt beherrschte Handlung setzen.“ Nach dieser Feststellung werden dann die Stücke einzeln, aber einige nur obenhin, besonders dem Charakter ihrer Hauptpersonen nach beurteilt.

Ribbecks Geschichte der römischen Dichtung gibt, wie erwähnt, über den Wert und Inhalt der Plautinischen Lustspiele das umfassendste Urteil. (S. 56.) Nach einer Betrachtung der allgemeinen Bedingungen, unter denen sich die *Palliata*, d. h. das attisch-römische Lustspiel bildete, diese „von Plautus zu typischer Vollendung gebrachte Gattung“, geht er zur Besprechung der Rollen über. Dabei heißt es dann (S. 63): „Noch ist die Charakteristik bei Plautus wenig individuell. Der allgemeine Gattungscharakter, gleichsam die Maske jeder Rolle, ist mit scharf markierten Zügen wirkungsvoll und tiefend ausgeprägt, dagegen läßt die Konsequenz der Ausführung im besonderen, die psychologische Durchbildung des Persönlichen bisweilen viel zu wünschen übrig: Da wird der augenblicklichen Wirkung der durchschlagenden Komik manches Opfer auf Kosten feinerer Kunst gebracht.“ Nachdem dann noch bemerkt worden ist, daß „die Komödie es liebt, innerhalb derselben Gattung die Rollen zu verdoppeln, um die verschiedenen Naturen durch ihren Gegensatz oder wenigstens eine Schattierung noch schärfer zu beleuchten“, wie in den *Bacchides* die Paare von Vätern, Söhnen, Hetären und Sklaven, im *Trinummus* die der Nachbarn, Väter, Söhne und Spaßmacher beweisen, folgt eine allgemeine Schilderung der meist vorkommenden Rollenfächer: Jünglinge, Krieger, Hetären, Väter, Parasiten, Hausklaven usw. Den behandelten Stoffen nach unterscheidet Ribbeck 1) Verwechslungslücke: *Amphitruo*, *Menaechmi*, *Miles glo-*

<sup>1)</sup> Plautinische Forschungen. S. 99.

<sup>2)</sup> Rhein. Museum. VIII S. 51 ff.

<sup>3)</sup> Ritschl, Opusc. II. S. 32 ff.

<sup>4)</sup> I. 57–126.

<sup>5)</sup> Plautinische Forschungen. S. 168.

riosus. Dieser letztere gehöre zugleich in die 2) Charakterstücke: *Aulularia*, *Truculentus*, letzterer sei wohl in der Bearbeitung verfehlt. 3) Intrigenstücke, bei denen die Intrige freilich noch grob sei, sich oft wiederhole, sehr durchsichtig und durch Dummheit und Opfer zu sehr erleichtert sei: *Bacchides*, *Pseudolus*, *Persa*, *Poenulus*. Mit Wiedererkennung sei die Intrige verbunden in *Curculio*, *Rudens*, *Vidularia*, *Cistellaria*. Der Vater bilde das Opfer in: *Epidicus*, *Asinaria*, *Casina*, *Mercator*, *Mostellaria*. Die Frauentreue werde behandelt im *Stichus*, die Freundestreue in *Captivi* und *Trinummus*. — Von der Zusammenfügung des Stoffes meint Ribbeck, daß sie ganz besonders verändert worden sei (S. 105). In der griechischen Vorlage gewiß fein berechnet, sei sie von Plautus den geringen Ansprüchen seiner Zuschauerschaft entsprechend zu ihrem Nachteil verändert worden. Schon weil fast alles im Freien spielen mußte, höchstens in Räumen, die man von außen übersehen konnte, war es oft unmöglich, einen Vorgang äußerlich wahrscheinlich darzustellen. Besonders das viele für den Mitspielenden unhörbare Beiseitesprechen<sup>1)</sup> falle auf. Die Exposition sei aber meist sorgfältig, nur verschwinde mehrfach an ihrem Schlusse eine Person, die für den Fortgang der Handlung nicht mehr nötig sei, völlig. Durch die vielen musikalischen Teile habe diese Komödie wohl mehr unserer Operette als Menanders Lustspiel geglichen. — Auch auf die Komik der Stücke kommt Ribbeck zu sprechen (S. 116) und erwähnt die am häufigsten dazu verwendeten Mittel: Überraschung, Belauschen, Mißverständnis, Irrtum, plötzliche Anrede an die Zuschauer u. a. Besonders sei die Sprache von Plautus in dieser Beziehung meisterhaft verwendet worden.

Auch die Schrift „Plautinische Forschungen“ von Leo enthält eine Reihe feiner sachlicher Beobachtungen. Da sie diese vorzugsweise aber zu der Frage, was griechischen oder römischen Ursprungs ist, in Beziehung setzt, so können sie erst später herangezogen werden.

Suchen wir zunächst ganz ohne Rücksicht auf die Frage der Urhebererschaft und Bearbeitung ein eigenes Urteil über die Plautinischen Lustspiele zu gewinnen.<sup>2)</sup> Daß Plautus die Sprache für seine

Zwecke, komische Wirkungen zu erzielen, ganz ausgezeichnet handhabt und beherrscht, fällt wohl zuerst ins Auge, bedarf aber, da es schon sehr oft dargelegt worden ist, hier keiner Ausführung. Diese Gewandtheit erstreckt sich aber auch weiter vor allem über die mit Musikbegleitung gesprochenen Stellen, die ja oft richtige Liedform annehmen. Dies tun sie besonders oft, wenn die Personen in etwas höherer oder erregter Stimmung sind, aber man würde fehl gehen, wenn man darin wirkliche lyrische Ergüsse suchte. Sie verhalten sich zur wahren Lyrik etwa wie Ciceros Bemühungen in Gesprächsform zu wahren griechischen Gesprächen oder wie der Altar der römischen Komödienbühne zu dem des griechischen Theaters. Hier ist eine Grenze von Plautus Begabung: Diese *Cautica* gehen bestenfalls von einem lyrischen Anlauf bald zu prosaischer Betrachtung oder Erzählung über, wenn sie nicht sogleich damit einsetzen. So sind z. B. die von Norden<sup>1)</sup> hervorgehobenen Stellen gute, aber prosaische Erwägung: *Mostell.* 84 flg.: Wenn ich mir's recht überlege, ist der Mensch einem Hause gleich. Wie dieses durch schlechte Bewohner zu Grunde gerichtet wird, so gehen auch die Jünglinge, so bin auch ich durch Leidenschaften zu Grunde gegangen. — *Stich.* 1 flg.: Panegyris: Nun verstehe ich Penelopes Leid, da unsre Gatten so fern sind. Pamphila: Laß uns beraten. Panegyris: Eins kränkt mich: unser Vater schilt unsre Gatten, möchte uns ihnen abwendig machen. — *Amphitr.* 162 flg. ist die Angst des Sosia, die lyrisch ausgeführt sein könnte, sofort mit Groll über seinen Herrn, der ihn in diese nächtliche Gefahr geschickt hat, verbunden. Am ehesten noch ist *Pseud.* 1246 lyrisch, da die Seligkeit des Trinkens gepriesen wird, doch schon 1268 a tritt Erzählung persönlicher Erlebnisse dazu. Solche mehr prosaische Beigaben werden wir meist finden, z. B. *Bacch.* 640 flg. *Capt.* 498 flg. Fast frei davon ist *Rudens* 185 flg. Im allgemeinen bedeuten diese Gesänge wohl mehr ein Schwelgen in der Form nach dem Muster der alten griechischen Komödie, ohne aber deren lyrische Ergüsse, die ja von der Handlung ablenkten, nachbilden zu wollen. Doch zeigt schon diese Kunst der äußern Form eine Gewandtheit, die für die übrige Gestaltung der Dichterwerke das beste Vorurteil erweckt. Die übrigen Äußerlichkeiten sind freilich nicht beweisend. Da die Bühne nicht durch einen Vorhang geschlossen

<sup>1)</sup> Man vergl. aber z. B., wieviel in Hebbels „Herodes und Mariamne“, diesem Meisterwerk, beiseite gesprochen wird.

<sup>2)</sup> Die Bezeichnung der Stellen geschieht nach der Ausgabe T. Macci Plauti comediae rec. Fr. Ritschellus, soc. oper. adsumpt. G. Lucwe. G. Goetz, Fr. Schoell. T. I–IV. Lips. 1871–1894.

<sup>1)</sup> Einleitung i. d. Altertumswissenschaft. I, 464.

wurde, sondern die Pausen wohl nur durch Musik oder andere Unterhaltungen ausgefüllt wurden, so waren die Schlüsse der Aufzüge äußerlich ziemlich gleichgültig und wohl ganz vom Belieben des jeweiligen Leiters der Aufführung abhängig. Schwerer wiegen die Bedenken gegen das unregelmäßige Fortschreiten der Handlung in mehreren Dramen, und man hat, um solcherlei Fehler zu erklären, wie erwähnt, mit Vorliebe seine Zuflucht zur Annahme von *retractatio* und *contaminatio* genommen. Am meisten leiden unter diesem Verdachte, ganz schlecht zusammengefügt oder verstümmelt worden zu sein, die beiden Stücke *Truculentus* und *Stichus*. Im ersteren stößt man sich daran, daß der Titelheld *Truculentus*, der Widerborstige, ein Sklave namens *Stratolax*, bei seinem ersten Auftreten (256) gegen die Zofe einer Hetäre lurchtbar grob und ausfällig wird, weil er seinen jungen Herrn in Gefahr weiß, und bei seinem zweiten Erscheinen (669) völlig ungewandelt, d. h. nur für seine Person, gegen dasselbe Mädchen möglichst liebenswürdig ist. Hiergegen läßt sich einwenden: die Absicht des ganzen Stückes ist, soweit dies im Rahmen eines Lustspiels möglich war, lehrhaft, satirisch, und man könnte, wenn die Angabe Ciceros,<sup>1)</sup> daß Plautus als Greis an diesem Drama besonders seine Freude gehabt habe, richtig ist, fast meinen, daß eben dieses Lehrhafte seine Zufriedenheit erregt habe. Denn wir erhalten die Lehre, daß die ganze junge Männerwelt Athens (und Roms) damals in den Banden dieser Hetärenwirtschaft lag. Dieser Gedanke wird streng einheitlich durchgeführt: ein feingebildeter, leichtsinniger Städter, der sein Vermögen auf diese Weise schon durchgebracht hat, ein vom Feldzuge heimkehrender Krieger, ein tölpelhafter Jüngling vom Lande, sie alle rennen in die Netze der *meretrix*. Dies ist die Haupthandlung. Nur ganz episodenhaft tritt der Sklave, der *Truculentus*, auf, erst als polternder Gegner, dann als Freund derselben schlimmen Grundsätze. Ist es nicht eigentlich künstlerisch ganz richtig, daß diese Bekehrung nicht ausführlich dargestellt ist, gerade so wie *Sceparnio* im *Rudens* erst grober, ungehobelter Knecht und plötzlich liebenswürdiger Schwerenöter wird? Man wende nicht ein, daß *Truculentus* der Titelheld sei. Denn daß der Titel bei Plautus vollständig nebensächliche Dinge bezeichnen kann, lehren Namen wie *Trinummus*, *Mercator*, *Rudens*. Ja, es wäre denk-

bar, daß diese Bezeichnung des Stückes eben mehr die ernste Bedeutung des Ganzen, gewissermaßen den Dichter und seine Stimmung selbst kennzeichnen sollte. — Ungünstiger liegt die Sache beim *Stichus*. Meist wurde der Inhalt des Stückes bisher etwa so bezeichnet: Den Gegenstand bildet die Heimkehr zweier Kauflente von langer Reise. Ihre Gattinnen sehnen sich nach ihnen und bleiben ihnen treu, obgleich der Vater sie lieber, da er nicht an die Wiederkehr glaubt, anderweit verheiraten möchte. Da wird die Ankunft der Reisenden gemeldet. Ein Festmahl soll am Abend stattfinden — und wir bekommen im 5. Aufzuge ein Gelage des Hanssklaven *Stichus* und seiner Genossen zu sehen, das mit einem lustigen Tanze schließt. — So betrachtet erscheint das Drama allerdings als völlig verunglückt. Aber diese Inhaltsangabe ist unvollständig. Gewiß erhalten wir im 1. Aufzuge ein Bild von Musterfrauen. Aber schon hier ist die Heimkehr der Gatten nur der Hintergrund, vor dem die Gefühle der Treue und Liebe sich entwickeln. Und ebenso bleibt dies Verhältnis durch die folgenden Aufzüge hindurch, nur daß nun andre Gefühle in den Vordergrund treten. Zuerst der Parasit mit seinem ewigen Hunger. Er ist in keinem andern Plautinischen Lustspiele so ausgiebig dargestellt und hat eigentlich bis zum Schluß des 4. Aufzuges die Hauptrolle, die freilich darin besteht, daß sein Hunger diesmal trotz aller seiner Versuche nie gestillt wird. Einen komischen Gegensatz zu dem Festmahl, das nunmehr vorbereitet wird, kann man sich nicht denken. Die Heimkehr selbst aber wird ganz kurz abgemacht: Das Wiedersehen der Gatten wird z. B. gar nicht vorgeführt, sondern nur das der Männer mit ihrem Schwiegervater, bei dem aber das am Abend geplante Festmahl hauptsächlich besprochen wird. Vorher erhalten wir eine ausgezeichnet heitere Darstellung des Boten, der die erste Nachricht bringt, wie er durchdrungen von seiner Wichtigkeit diese Nachricht selbst möglichst lange für sich behält, und allerhand Anordnungen für den Empfang trifft, wobei der arme Parasit mit seinem hungrigen Magen kehren muß. Also nicht mehr die Heimkehr, sondern die um sie herum gemachten Umstände bilden vom 2. Aufzuge an den Inhalt. Im 3. Aufzuge wird alles Nötige dem Kammerdiener *Stichus* mitgeteilt, und dieser bittet um Urlaub, um auch seinerseits dieses Fest feiern zu können. Er erhält ihn und malt sich nun aus, wie er am Abend schwelgen will: in Athen, sagt er den Zuschauern, ist ja so etwas

<sup>1)</sup> Cato maior, 14 50.



den Sklaven gestattet. Und dieses Gelage wird uns im 5. Aufzuge vorgeführt, doch wird dabei auch auf das gleichzeitig im Hause stattfindende der Herrschaft hingewiesen. — So angesehen verliert die Zusammenstellung doch gewiß an Härte. Wohl tut sich, wie Leo bemerkt, der ähnliche Schluß in der *Bacchides* zwangloser an, aber man bedenke, daß beim *Stichus* die ernstesten Personen des Dramas sich bereits im 3. Aufzuge völlig ausgesprochen haben, daß der ernste Gegenstand, die Heimkehr, völlig erledigt ist. Nimmt man als Thema nicht „Die Heimkehr“, sondern „Das Fest der Heimkehr“, so dürfte die Schwierigkeit größtenteils gehoben sein. Andernfalls wolle man erwägen, wieviel man wohl *contaminatio* nach obigen strengen kritischen Grundsätzen etwa bei Schillers *Tell* annehmen konnte.

Abgesehen von diesen beiden Komödien bieten die übrigen dem unbefangenen Leser keine zu großen Schwierigkeiten, an ihre künstlerische Einheit zu glauben. Gewiß ist es nicht schön, daß im *Miles gloriosus* zuerst der *Bramarbas* vorgestellt wird und dann der genarrte, eingebildete *Don Juan* im Drama auftritt, ein Gegensatz, den schon *Gryphius* in seinem *Horribilicribrifax* ausgleichen zu müssen glaubte, oder daß im *Poenulus* die immerhin wichtige Persönlichkeit, nach der das Stück benannt ist, erst im 5. Aufzuge erscheint. Für das erstere Stück wolle man wieder erwägen: Wäre es denkbar gewesen, den prahlerischen Krieger an sich (und nur in dieser Gestalt kennt ihn die *Palliata*) in längerer Darstellung vorzuführen? Ist diese Gestalt nicht mit wenigen Strichen erschöpfend gezeichnet? War es also nicht unumgänglich, den Krieger, wenn er ausführlicher vorgestellt werden sollte, auch von der andern Seite zu fassen, die seit *Ares* und *Aphrodite* als eine besonders starke des Kriegerstandes gegolten hat? Erleidet doch schließlich nicht nur seine *Don Juan*-, sondern zugleich auch seine *Bramarbaseigenschaft* eine vernichtende Niederlage. Zur Entschuldigung des *Poenulus* könnte wohl auf die zahllosen Geschichten hingewiesen werden, in denen ganz am Ende ein reicher Onkel aus Amerika den Knoten mit seinem Geldsacke löst, und die sicher nicht kontaminiert sind, teurer darauf, daß diese Ankunft des Puniers den Sieg über den Gegner nicht herbeiführt, sondern nur vervollständigt, daß er also für die Hauptaufgabe, Befreiung der beiden schönen Karthagerinnen aus unwürdiger Lage, nur als zweites Mittel in Be-

tracht kommt, endlich darauf, daß *Plautus* auch sonst nicht immer zwei Handlungen, die demselben Ziele zustreben, in einander zu verflechten, sondern auch nach einander zu erledigen pflegt. So wird z. B. im *Persa* erst die Geldfrage, dann die Überlistung des Kupplers durch die Tochter des *Parasiten* erledigt. Besonders bezeichnend für diese Art erscheint ein Vorgang in der *Mostellaria* (547): Der Vater ist von dem Eintritt in sein Haus, wo er seinen Sohn bei einem Gelage finden würde, durch einen listigen Sklaven mit einer schrecklichen Gespenstergeschichte abgeschreckt worden. Aber von dem früheren Besitzer des Hauses hört er, daß dieser nichts davon weiß, obgleich die zu Grunde liegende Mordgeschichte zu seiner Zeit vorgefallen sein müßte. So kommt er zu dem Sklaven zurück und fängt an, ihn zur Rede zu stellen. Aber dieser ist schon von einem Wucherer angehalten worden, der sein dem Sohn geliehenes Geld oder die Zinsen zurückverlangt. Da bricht der Dichter einfach die Unterhaltung zwischen Vater und Sklaven ab und erledigt zunächst die Geldangelegenheit. Die Gespenstergeschichte wird erst später wieder aufgenommen. Sollten diese für die Einheitlichkeit des *Poenulus* vorgeführten Gründe nicht ausreichend erscheinen, das eine ist sicher: in diesem wie den andern Stücken mit zwei verbundenen Handlungen bedeutet die hinzukommende neue Angelegenheit stets eine Steigerung der Gesamthandlung. So im *Poenulus* (wo freilich besser die erste Handlung mißlungen wäre),<sup>1)</sup> im *Curculio*, im *Rudens*. Nicht nur aus den Händen des *Leno* werden die Jungfrauen befreit, sondern sie werden auch als frei geboren anerkannt. Ähnlich in der *Cistellaria*. Damit ist schon für diese Stücke, deren Bau eine gewisse Unebenheit zeigt, jedenfalls ein gewisses dramatisches Geschick dargetan. Und nun die übrigen. Oft finden wir auch in ihnen eine doppelte Frage gelöst oder zwei Fragen mit einander mehr oder weniger geschickt verbunden: So hängen im *Trinummus* die Handlung des reuigen Sohnes und die Heiratsangelegenheit seiner Schwester eng zusammen. Ebenso sind im *Epidicus* die Liebesgeschichte des Sohnes und die Auffindung der Schwester gut zusammengebracht. In der *Asinaria* dient das Auftreten des erfolglosen Liebhabers geschickt zur Vermittlung zwischen Spiel und Gegenspiel. Auch in der *Aulularia* geht neben der Tätig-

<sup>1)</sup> Was merkwürdigerweise Schanz, *Geschichte der Rom. Literatur* I, 1, S. 87, anzunehmen scheint.



keit des Geizhalses eine Liebesangelegenheit einher, beide sehr geschickt vereinigt. In den *Bacchides* kann man als zwiefachen Gegenstand die jugendliche Verderbnis der jungen Männer und die Verhöhnung der Väter durch den listigen Sklaven bezeichnen. Selbst in den streng einheitlichen *Captivi* kommt zu der Haupthandlung, allerdings erst ganz am Ende, die Entdeckung des treuen Sklaven als Haussohnes hinzu. Im *Persa* endlich sind wenigstens zwei von einander ganz unabhängige Mittel für die Haupthandlung verwendet: neben der List mit der Parasitenochter wirkt auch der edle Freund des Helden durch Daransetzung einer eigens zu diesem Zwecke unterschlagenen Summe zur Bekämpfung des Gegners. Man darf somit wohl von einer Vorliebe des Plautus für derartigen dramatischen Aufbau sprechen. Und überall in den letztgenannten Dramen sind die beiden Gegenstände geschickt verwoben, so daß sie einem Ziele zustreben. Am wenigsten noch in den *Captivi* ist die Zusammenfügung geglückt: Hier steht die erwähnte zweite Angelegenheit mehr wie eine alles besiegender Trumpf am Schlusse. — Im übrigen gehen die Dramen meist in richtiger Steigerung vorwärts. Ja, man muß die Gewandtheit des Dichters bewundern, mit der er selbst so stillstehenden Zuständen wie im *Trinummus*, in der *Aulularia*, in den *Captivi* dramatisches Leben zu verleihen gewußt hat. Im *Persa* ist freilich der Sieg schon am Schlusse des 4. Aufzuges entschieden, aber insofern bedeutet auch hier der 5. Aufzug noch eine Steigerung, als in ihm ein Siegesfest gefeiert und dabei — das Stück spielt in der Hauptsache unter Sklaven — der Gegner gründlich verprügelt wird. Beim *Stichus* ist natürlich nur dann in dem Jubel des letzten Aufzuges eine Steigerung zu sehen, wenn man, wie oben bemerkt, als Thema für das ganze Drama „Die Feier der Heimkehr“ annimmt. In allen übrigen Stücken ist ein regelmäßiges Steigen der Handlung deutlich vorhanden, wenn auch nicht immer der Stimmung. So tritt im *Trinummus* gegen das Ende (4. Aufzug) der Vater des leichtsinnigen Helden auf und damit die Person, auf deren Entscheidung alles ankommt. Eine Art letzte Spannung, nicht für den Zuschauer, sondern nur für die handelnde Person, entsteht dadurch, daß er die (falsche) Nachricht von der Untreue seines Freundes erhält. Dann aber folgt die richtige Aufklärung, und zwar, da dem Zuschauer alles bekannt ist, hinter der Bühne, und darauf die Lösung aller Fragen aus demselben Grunde in aller

Kürze. Diese Art unnötige Wiederholungen zu vermeiden, finden wir bei Plautus mit vollem Bewußtsein angewendet. Ja, mehrfach wird es sogar den Zuschauern ins Gesicht gesagt, daß man dies um ihrerwillen tue, z. B. *Merc.* 1007, *Poen.* 920, *Cas.* 1006, *Pseud.* 388, 720, an letzter Stelle mit dem besonderen Zusatz: Dies Schauspiel wird doch um der Zuschauer willen da aufgeführt, und die wissen es, denn sie waren dabei. Eine noch auffallendere Hereinziehung der Zuschauer steht *Poen.* 597, wo ein Sklave das zu einer Überlistung nötige Geld vorzeigen muß, und dazu den Zuschauern bemerkt wird: Es ist aber nur Komödiengeld, sonst werden damit in Italien die Ochsen gemästet (d. h. Sauholzen). Dieses Durchbrechen der Vorstellung zu komischen Zwecken ist das gute Recht des Lustspiels von Anfang an gewesen und wird sehr viel von Aristophanes und auch von Menander, z. B. *Σεπτα* 54, angewendet. Besonders lustig ist (713, 758) in dieser Hinsicht der Vorgang im *Stichus*, wo beim Gelage auch der Flötenbläser zu trinken bekommt. Im *Epidiculus*, *Curculio*, *Poenulus*, *Bacchides*, *Pseudolus*, *Miles gloriosus*, *Persa* wird die glückliche Vereinigung eines Liebespaares durch die Schlaueit eines Sklaven oder (*Curculio*) eines Parasiten nach Überwindung großer Hindernisse und durch starke Mithilfe des Zufalls herbeigeführt. Die *Asinaria*, dieses von den neueren Beurteilern meist so absprechend behandelte Stück, bietet gleichwohl eine treffliche dramatische Entwicklung: Starke Begründung durch die Not und Leidenschaft des Liebespaares, der erste Versuch, ihm zu helfen, mißglückt, der zweite, nur wirkungsvoll mitgeteilt, hat den gewünschten Erfolg. Sehr lustspielmäßig spannend wird das Liebespaar in den Besitz seines Glückes gesetzt. Ein Nebenbuhler kommt zu spät. Der eigne Vater des Helden droht mit Beeinträchtigung des Glückes, doch er wird noch zur rechten Zeit unschädlich gemacht. — Beim *Truculentus* genüge der Hinweis, daß die Hetäre, die den Mittelpunkt des Stückes bildet, immer größere Triumphe feiert. — Von der *Aulularia*, dem Charakterbilde des Geizigen, wurde schon bemerkt, daß es dementsprechend eigentlich nur Zustandsschilderung ist, und doch: mit welchem Geschick ist die Steigerung durchgeführt: Wie ist Euctio zuerst als ständig besorgt um seinen Goldtopf dargestellt, wie wächst diese Besorgnis, als er fremde Leute in seinem Hause sieht, und wie gibt er gerade durch seine übertriebene Angst die Veranlassung dazu, daß ihm

sein Schatz gestohlen wird. Und dabei ist, wie auch schon erwähnt, die Liebesgeschichte zur Belebung und Spannung ganz meisterlich eingefügt, und beide waren gewiß in dem (leider fehlenden) Schlusse völlig in einander verwachsen. Daß die Stimmung dabei ebenfalls immer erregter wird, ist schon aus dem Gesagten leicht ersichtlich. — Letzteres ist beim *Amphitruo* auch der Fall, wenn nur nicht der Dichter mit merkwürdigem Ungeschick alle Spannung durch nicht weniger als drei lange Vorreden, wovon zwei mitten im Stück stehen, und sonstige breite Erklärungen aufgehoben hätte. Im übrigen ist die Steigerung der Handlung richtig: Erst wird der Sklave *Sosia* an sich irre, dann hält der Herr, *Amphitruo*, ihn und die Gattin *Alkmene* für Betrüger, endlich zweifelt er auch an sich selbst. Nun erst kommt die Aufklärung. Im *Mercator* schreitet die Handlung regelrecht und sorgfältig fort. Die Stimmung steigert sich besonders in dem Gebaren des Sohnes und durch die Verlegenheit, in die das unbedachte Vorgehen des Vaters die Nachbarfamilie bringt. — Die einfachste Entwicklung zeigen die *Captivi*: alles führt auf die Wiedergewinnung des Sohnes hin, durch die List des treuen Sklaven scheint sie vereitelt, doch alsbald werden alle Erwartungen erfüllt. — Die Handlung der *Menaechmi* steigt dadurch zugleich mit der Stimmung, daß die Verwechslung der beiden Brüder für den einen immer schlimmere Folgen hat. — In der *Casina* sieht man, wie das Verderben dem schuldigen Ehemanne näher und näher rückt. — Die *Mostellaria* läßt uns, je verwegener die Lügen des Sklaven zur Rettung seines jungen Herrn werden, umso mehr darauf spannen, ob diese Rettung gelingen wird. — Von der *Vidularia* endlich ist zu wenig erhalten, als daß man den Gang der Handlung mit Sicherheit erkennen könnte.

Darf man somit wohl behaupten, daß fast sämtliche Plautinische Lustspiele eine richtig, wenn auch zuweilen nicht stetig sich steigernde Handlung zeigen, so bedarf die Bemerkung Ribbecks (I, 100): „Viel Sorgfalt wird in der Regel auf die Exposition verwendet“ noch einer kurzen Betrachtung. Im einzelnen angesehen geben keine Exposition, d. h. Vorgeschichte in Handlung, die Stücke *Curculio*, *Aulularia*, *Mercator*, *Poenulus*, *Bacchides* (wohl nur, weil der Anfang verstümmelt ist), *Captivi*, *Rudens*, *Casina*, *Persa*, *Cistellaria*. Bei einigen hiervon wird dieser Mangel durch einen Prolog, teils mit Vorgeschichte, teils mit voller Inhaltsangabe, ersetzt: in der *Aulularia*, wo er kaum nötig erscheint, in den *Captivi*,

im *Poenulus*, im *Rudens*, in der *Casina*. Im *Mercator* steht statt dessen ein Monolog. Nur Exposition bieten *Stichus* und *Mostellaria*. Im *Epidicus* ist die Exposition richtig, aber nicht vollständig, da ein Hinweis auf die zweite Handlung fehlt (vgl. Leo, S. 179). Beides, Prolog und Exposition, haben *Trinummus*, *Asinaria*, *Pseudolus*, der letztgenannte den Prolog nur verstümmelt, aber wahrscheinlich auch nur kurz, also wie bei den andern beiden ohne Vorgeschichte und somit die im Stücke folgende Exposition nicht überflüssig machend. Einen solchen inhaltlich größtenteils überflüssigen Prolog bieten *Truculentus*, wo auf den mehr als das Nötige mitteilenden Prolog ein Monolog folgt, der das Wichtigste nochmals erzählt, die *Menaechmi*, bei denen aus der Vorgeschichte des Prologs der Schluß im 2. Aufzuge wiederholt wird, die *Cistellaria*, in der nach einem einleitenden Auftritte ein Monolog mit Vorgeschichte und darauf ein Prolog desselben Inhalts und mit Andeutung des ganzen Verlaufs folgt. Am unangenehmsten aber wirkt die Fülle im *Amphitruo*, da hier, wie oben erwähnt, trotz eines sehr umständlichen Prologs noch mehrfach in Monologen verkündigt wird, was nun in den nächsten Auftritten geschehen soll. Im allgemeinen zusammenfassend, darf man aber wohl nach dieser Übersicht behaupten, daß die Exposition an sich, wie dies seit Euripides üblich war, (s. Leo), nicht immer nach unserer Auffassung gebildet ist, sondern daß auch hier oft die Form des Prologs zu Hilfe genommen wurde.

Daß der Schluß der Lustspiele bisweilen überraschend kurz ausfällt, ist schon erwähnt worden, und wir, die wir uns in Dramen der Gegenwart oft noch so viel dazu denken müssen, werden daran nichts Tadelnswerles finden dürfen. Die Hauptsachen sind bei Plautus stets richtig erledigt. Besonders schnell geht es zum Schlusse im *Trinummus*, wenn auch ganz lustspielmäßig: der Tunichtgut von Sohn muß zum Zeichen seiner Besserung sich schleunigst verheiraten. Ebenso werden die Hauptsachen überraschend schnell und noch dazu teilweise hinter der Bühne im *Epidicus* erledigt, dafür ist aber ein ausführlicher Triumph des Sklaven *Epidicus* hinzugelügt, der die Handlung leitete. Ähnlich ist es im *Pseudolus*: die Haupthandlung, die glückliche Vereinigung des Liebespaares, wird hinter der Bühne vollzogen, dann aber wird noch ausführlich die Bestrafung des *Leno* und vor allem der Triumph des listigen Sklaven vorgeführt, denn

auch dieser ist für die Dichtung die Hauptperson. Eine recht gründliche Züchtigung oder Verhöhnung des Leno, dieses Hauptbösewichts und Gegenstandes der allgemeinen Verachtung, findet sich dann noch nach dem eigentlichen Abschlusse im *Curculio*, wo er aber auch im Stücke etwas bedeutender hervortritt, ferner im *Poenulus*, wenigstens im ersten Schlusse, im zweiten wird er etwas gemüthlicher behandelt; im *Rudens* kommt er sogar noch mit blauem Auge davon, aber ganz schlecht ergeht es ihm, wie gesagt, am Ende des *Persa*. Diese ausgiebige Rache an den verhaßten und verachteten und doch bei den herrschenden Sittenzuständen unentbehrlichen Mädchenhändlern war gewiß so recht nach dem Herzen der römischen Zuschauer, die so wenigstens im Bilde an diesen Unholden ihr Mütchen kühlen konnten. Zugleich ist es ein Beweis für die bei aller Unsittlichkeit doch kindliche Sinnesart der Zuschauer wie der Lustspiele selbst: denn in vielen wird nachdrücklich gelehrt, daß, wenn die Tugend sich zu Tische setzt, das Laster sich erbricht, oder wenigstens, daß die Tugend, d. h. die Liebe, siegt. Ja selbst das Unsittliche in diesen Dichtungen kann das Urtheil nicht umstoßen, denn es wird mit einer Art von kindlicher Unbefangenheit, als etwas Selbstverständliches behandelt. Und hierbei sei noch erwähnt, daß perverse Neigungen, die ja bei Aristophanes fast die Hauptrolle auf diesem Gebiete spielen, bei Plautus nur ganz selten erwähnt werden.

Der Schluß des *Amphitruo* ist verhältnismäßig kurz, trotzdem enthält er, der ganzen Natur des Stückes entsprechend, eine fast rechnerisch genaue Aufklärung. — In der *Casina* folgt sonderbarer Weise auf den Abschluß der Handlung noch eine Erklärung von einer der mitwirkenden Personen, daß *Casina*, diese den Zankapfel bildende, aber gar nicht auftretende Sklavin, hinterdrein als frei geborene Tochter des Nachbarn entdeckt worden sei. — In den übrigen Dramen: *Asinaria*, *Truculentus*, *Mercator*, *Bacchides*, *Menaechmi*, *Miles gloriosus*, *Mostellaria*, *Cistellaria* ist der Schluß auch nach unsern Kunstanschauungen richtig gebildet, wenn auch Umwandlungen, wie in *Mercator* und *Bacchides*, etwas überraschend kommen. — In der *Aulularia* ist der Schluß leider nicht erhalten.

Was den übrigen Bau der Lustspiele, abgesehen von der oben besprochenen Steigerung, anlangt, so sei besonders auf die Einheitlichkeit der Stimmung aufmerksam gemacht, die wohl durchgängig zu be-

obachten ist. Wie ist, um nur Beispiele herauszugreifen, alles im *Trinummus* auf den Ton der Biederkeit und freundlichen, redlichen Fürsorge gestimmt: nicht nur, daß der halbverlorene Sohn sich zur edelmütigsten Gesinnung bekehrt, daß die väterlichen Freunde streng auf Rechtlichkeit halten, sogar der vorher spitzbübische Sklave entwickelt für den jungen Herrn die treueste Sorge, ja, selbst dem Neptun wird von dem heimkehrenden Vater nachgerühmt (§29), daß er in der Behandlung der Seefahrer gerecht und billig sei. — Wie ist in der vielgeschmähten *Asinaria* das Übertriebene sowohl im Verhältnis des alten Ehepaares, wie in dem Benehmen des Liebespaares und dem der spitzbübischen Sklaven festgehalten. — Ja, auch im *Truculentus* ist von Anfang bis Ende die allerdings für uns unerfreuliche Stimmung dieselbe, bezeichnend dürfte sein, daß dieses Stück das einzige unter Plautus' Namen überlieferte ist, in dem der junge Hauptheld gleich zu Beginn seiner Ehe andeutet, daß er sie nicht treu halten werde. — Daß bei der strengen Einheitlichkeit des Stoffes im *Amphitruo* auch die Stimmung dieselbe bleibt, versteht sich von selbst. Der *Poenulus* zeigt durchgängig behagliche, heitere Gemüthlichkeit, allerdings in den ersten drei Aufzügen mit etwas mehr Kampflust verbunden, vom 4. Aufzuge an im Bewußtsein des gewissen Sieges harmloser. Sonach könnte auch der zweite, mildere Schluß richtig sein. — Dagegen tritt wieder in den *Bacchides* das Verführerisch-Listige durchgängig hervor. — Die *Captivi* sind natürlich ganz auf den Ton sanfter Rührung über die aufopfernde Treue gestimmt, Heiterkeit wird nur durch den krampfhaften Versuch des treuen Sklaven, sich vor vorzeitiger Entdeckung zu schützen, und durch die Nebenperson des Parasiten eingemischt. — *Rudens* trägt durchweg ein wenig den Charakter des Romantischen: Sturm, Meeresstrand, ein alter Tempel, Auffischen eines Felleisens mit wichtigem Inhalt sind die äußeren Kennzeichen, und ihnen entspricht auch die Handlung. — In den *Menaechmi* herrscht durchgängig der Eindruck eines tollen Wirrwarrs vor. — Bei der *Casina* ist dem grobsinnlichen Gegenstande entsprechend alles grob und derb. — Der *Persa* erweckt fast den Eindruck, als wollte der Dichter zeigen, wie es daheim zugeht, wenn der Herr nicht da ist. Nur die Tochter des Parasiten fällt durch größere Feinheit etwas aus dieser Umgebung heraus, doch geschieht dies absichtlich. — Die *Mostellaria* zeigt durchgängig die heitere Sicherheit



des geistig Überlegenen, während Pseudolus und Epidicus diese Überlegenheit in etwas stärkerer Anfechtung vorführen. — Im Mercator herrscht deutlich die Stimmung der Rücksichtnahme. — Über Aulularia und Stichus braucht nach den obigen Bemerkungen nicht gesprochen zu werden. Für die Cistellaria läßt sich wegen der großen Lücken nichts feststellen. Curculio macht freilich in dieser Beziehung große Schwierigkeiten: wenn man nicht hier den ersten Aufzug, ähnlich wie im Miles gloriosus, als Vorspiel betrachten will, fällt die Stimmung auseinander: Zuerst die der übertriebenen Liebe mit ihrem komischen Gegensatz der in die Weinflasche ebenso sterblich verliebten Lena, dann die übliche listige Übertölpelung des Leno und die Erkennung der Geliebten als Freie. Abgesehen aber von diesem Stück und vielleicht dem Stichus, wird man zugeben müssen, daß in den Plautinischen Lustspielen die Stimmung im allgemeinen festgehalten ist, sowohl die mehr zum Ernste neigende im Trinummus, den Captivi, wie die ruhig-heitere z. B. des Poenulus oder Rudens, wie die ausgelassene, burleske z. B. der Asinaria, Mostellaria, Casina, wie endlich die hinterhältige z. B. des Epidicus und Pseudolus. Auch dieser Umstand dürfte gegen zu häufige Annahme von Kontamination sprechen, wenn auch in Einzelheiten und Kleinigkeiten bisweilen Widersprüche entstehen, wie z. B. wenn Poen. (299) der Krieger in der Jungfrau Anterastylis das ihm versprochene Mädchen wieder zu erblicken behauptet, was nach Sachlage und Charakter kaum möglich ist.

Mögen aber auch in einigen der Lustspiele die beiden Handlungen nicht zum besten verbunden sein, so finden wir dafür gewissermaßen zum Ersatz in anderen die feinste Zusammenfügung der Auftritte. Ein solches Muster der Bühnengewandtheit ist der Mercator. Alles ist aufs genaueste für den Zusammenhang der Handlung berechnet, z. B. deutet schon v. 580 Lysimachus an, daß er fürchte, seine Gattin könne schon am nächsten Tage zurückkommen, und bereitet damit deren Eintreten vor. Wie geschickt wird dann bei dem Gespräch des verzweiferten Sohnes Charinus mit seinem Freunde Eutychus die Nebenhandlung, der eheliche Zwist im Hause des letzteren, in der Erinnerung behalten, wie wird das kurze Gespräch 957 flg. passend eingeschoben, um die Unterredung des Eutychus mit seiner Mutter im Hause wahrscheinlich zu machen.

Auch im Rudens finden sich derartige kleine Züge, die dem Ganzen mehr Fülle, den Personen

mehr Abrundung geben, so wenn v. 707 Daemones heraustretend befiehlt, daß die Mädchen der Sicherheit wegen sich auf den Altar setzen sollen, und erfreut ist, daß dies schon geschehen, oder wenn derselbe v. 1202 beim Entwerfen des Heiratsplanes bemerkt, wie seine Frau in überschwenglicher Liebe die neugefundene Tochter gar zu heftig umarmt, und dies tadelt; oder endlich, wenn er v. 1040 die (noch nicht von ihm erkannten) Mädchen aus dem Hause führt, weil seine Frau bereits eifersüchtig zu werden droht, und als er sieht, daß auch die Knechte mitgehen, diese wieder zurückschickt, ein Auftritt, der teilweise, wenn Roberts Umstellung richtig ist, an Menander, *Ἡρατειομένη* 276 erinnert. Auch sonst bietet, heiläufig bemerkt, der Rudens in dem Streit der beiden Sklaven um das aufgefischte Felleisen und dem Anrufen des alten Daemones als Schiedsrichter ein Seitenstück zum Anfange von Menanders *Ἐπιεικιστής*, das in seiner lebhaften, witzigen Gesprächsart den Vergleich mit dem witzlosen griechischen Auftritte und seiner langatmigen Erzählung durchaus nicht zu scheuen braucht. — Ganz vortrefflich ist dann z. B. die Art, wie im Pseud. 694 flg. der hilfreiche Freund Charinus dem Sklaven Pseudolus, den er noch gar nicht kennt, zugeführt wird: obgleich Pseudolus dabei steht, wird er doch dem andern als der Meister der List, als der Führer der ganzen Handlung gepriesen, und Pseudolus spricht dann zu seiner Einführung dieselbe hohe Ansicht von sich in erhabenen Worten aus. — Diese wenigen Beweise von Gewandtheit in der Verbindung der Auftritte mögen vorläufig genügen, zahlreiche andere werden aus der Besprechung des sachlichen Gehaltes hervorgehen.

Eine Eigentümlichkeit, die nach unsern Begriffen ein gewisses Ungeschick dartun würde, sei noch besonders erwähnt, die sogenannten *Πρόσωπα προερχόμενα* d. h. Personen, die nur zu Anfang des Stückes auftreten, im Zwiegespräch die Handlung einleiten und dann aus dem Stück verschwinden. Aber nach der Auffassung des Altertums war dies kein Fehler, wie Menander in den *Ἐπιεικιστής*, Terenz in mehreren Komödien beweist. Somit dürfen wir auch Plautus keinen Vorwurf daraus machen, daß er im Epidicus, Curculio und Miles gloriosus derartige Personen einführt. Im Mercator, den Ribbeck auch mit nennt, tritt sie erst im 2. Auftritt des 1. Aufzuges ein, würde also eher als Episodenfigur zu bezeichnen sein. Und bei der Cistellaria hat Ribbeck wohl übersehen, daß sämtliche Personen des 1. Auftrittes



auch später wieder vorkommen. Das Auffallende in den genannten Stücken ist, daß in den zwei zuletzt genannten eine andre Persönlichkeit, die nunmehr erscheint, ziemlich leicht die vorhergehende Rolle auch hätte vertreten können. So tritt im *Curculio* diese Person für *Palinurus*, im *Miles gloriosus* an Stelle des *Arlotrogus* sofort *Palaestrio*. Man darf wohl annehmen, daß dieser einleitende Auftritt nur deshalb eine solche Zugabe erhielt, damit er die Charakterdarstellung der Hauptperson ohne die schwerfällige Form des Selbstgesprächs geben konnte. Aber auch ohne diese Veranlassung kommt im *Rudens* ein solcher Wechsel vor: *Sceparnio* verschwindet, und *Gripus* tritt an seine Stelle.

Endlich sei noch, um die Besprechung der Form dieser Lustspiele abzuschließen, ein kurzes Wort über die Darstellung der Charaktere hinzugefügt. Zwar hat *Ribbeck* (s. o. S. 56) davon besonders gründlich und ausführlich gehandelt, doch möchten vor allem zwei Behauptungen von ihm etwas näher beleuchtet werden. Erstens: *Plautus* habe hauptsächlich nur stehende Rollen, keine wahren Persönlichkeiten gezeichnet. Dies wird von *Ribbeck* in der folgenden Betrachtung der einzelnen Fächer selbst aufs beste widerlegt. Gewiß gibt es bei *Plautus* so gut wie auch jetzt noch feststehende Rollenfächer: jugendliche Liebhaber, Väter, jugendliche Liebhaberinnen, dazu Sklaven, Parasiten usw. Und ebenso ist zuzugeben, daß einige dieser Fächer stets in derselben Form ausgefüllt wurden: Der Krieger tritt durchgängig als *Prahlscham* auf, die Mädchenhändler (außer im *Epidicus*) stets als mehr oder weniger große *Scheusale*, die am Ende von gerechter Strafe getroffen oder wenigstens bedroht werden. Dies sind ebenso selbstverständliche Eigenschaften, wie es stehende Vorgänge gab, z. B. daß alte Eheherren stets mit ihren Ehefrauen auf gespanntem Fuße leben, daß Boten, die eine wichtige Mitteilung zu bringen haben, laufend auftreten, außer im *Trinummus*, wo der *Sykophant* sich ja aber seine ihm eingelernte Rolle erst noch überlegt, und im *Amphitruo*, wo *Sosia* ja vorsichtig noch bei Nacht kommt. Haben wir aber schon hier kleine Unterschiede, wieviel mehr erst bei den wichtigeren Rollen. Was für ein Unterschied ist z. B. zwischen dem schmachthaften Liebhaber im *Curculio*, dem ängstlichen im *Mercator*, dem reizbaren im *Poenulus*, oder zwischen den gutmütig hilfsbereiten, aber dabei nicht immer glücklichen Greisen im *Trinummus*, dem vornehmen, weichmütigen alten Herrn in

den *Captivi*, dem lasterhaften Pantoffelhelden der *Asinaria*, dem edlen *Karlshager* des *Poenulus*, dem nachgiebigen Alten im *Pseudolus*, dem hartnäckigen Vater in der *Mostellaria* u. dgl. m. Wie fein hat der Dichter dann die Stände unterschieden! Besonders bezeichnend ist dafür ein Vorgang in den *Captivi*: Sowie der junge Herr vor *Hegio* seiner Befreiung wegen den Sklaven spielen muß, spricht er auch sklavenmäßig volkstümlich: die Familie seines jungen Herrn sei das *genus Polyplusium* (277), das Vermögen so fett, daß der Vater Seife aus dem Fett kochen könne, der Name des Vaters selbst sei *Thensauochersinicochrysidus* usw. Dagegen spricht der den Herrn vorstellende Sklave in möglichst wohlgesetzter Rede. — Auch der zweite Vorwurf, den *Ribbeck* dem Dichter macht, daß er um eines komischen Zweckes willen die Charaktere unbedenklich umbiege, ihre Einheitlichkeit aufhebe, geht in seiner Verallgemeinerung sicher zu weit. Bei Nebenpersonen mag dies vorkommen, wie bei dem *Leno* im *Curculio*, der anfangs todkrank ist und später gar nichts mehr davon zu empfinden scheint; ebenso sind bereits oben die kleinen Verschiedenheiten im *Truculentus*, *Persa* und *Poenulus* besprochen worden. Aber bei wichtigeren Personen wie *Vorgängen* dürfte es schwer fallen, dem Dichter eine ungehörige Abweichung aus Lust am groben Scherz nachzuweisen. Wäre er der Spaßmacher unter allen Umständen, so würde er dies sicherlich gerade bei den zartesten und würdigsten Regungen und Stellen nicht haben unterdrücken können. Und doch, wie rein bringt er diese heraus! Wohl ohne Ausnahme sind selbst die leichtsinnigsten Söhne von größter Hochachtung für ihre dessen durchaus nicht immer würdigen Väter erfüllt, und dies kommt stets ohne Störung, selbst in den gefährlichsten Auftritten (*Asinaria*!) zum Ausdruck. Die fast zu zarte Liebeserklärung im *Curculio*, die geradezu rührende in der *Asinaria* sind durchaus ohne störende Beimischung. Mit welcher Rücksicht behandelt *Eutychus* im *Mercator* (903 flg.) die Frage, wer die schöne Sklavin entführt habe, da er zu wissen glaubt, daß sein Vater beteiligt ist! Wie zierlich und liebenswürdig treten meist die Hetären auf! Wie ernst und würdig sind die Sittenpredigten z. B. im *Trinummus*, in der *Mostellaria* gehalten. Nirgends in diesen Stellen stört ein unrechter Ton, ebensowenig wie bei den Hauptpersonen, die *Plautus* ernst halten will. Wo wäre z. B. bei dem Helden des *Trinummus*, des *Epidicus*, der

Asinaria, Aulularia, des Amphitruo, Mercator, der Captivi, des Pseudolus, der Menaechmi usw. irgend eine Abweichung zugunsten augenblicklicher Komik zu finden? Auch im Poenulus bleiben mit der einzigen oben erwähnten Ausnahme die beiden Mädchen sowohl wie Agorastocles sich gleich, der letztere z. B. auch darin, daß er (1336) auch im letzten Aufzuge noch einmal Lust zeigt, dem Leno einen Prozeß an den Hals zu hängen, wie er es schon im 3. Aufzuge eingeleitet hat. Daß ehrbare Männer in den Bacchides sich schließlich doch verlocken lassen, oder daß gewitzigte und reumütige Jünglinge im Truculentus und der Mostellaria trotz aller guten Vorsätze beim ersten Anblick der schönen meretrix sofort wieder in deren Fesseln liegen, wird man ja wohl nicht als Fehler der Charakterzeichnung ansehen.

Schon bisher mußte mehrfach bei der Betrachtung der Form auch auf den Inhalt hingewiesen werden. Fassen wir nun diesen an und für sich ins Auge, so mag zunächst auch hier wieder auf das von Ribbeck und Leo Erörterte verwiesen werden. Dann sei zur Ergänzung noch folgendes bemerkt: Auch nach unserm Geschmacke tadellos in ihrem Inhalt sind gerade die ernstesten Stücke: Trinummus, die Komödie des reuigen Sohnes, Captivi, die des treuen Sklaven, Aulularia, das ausgezeichnete Charakterbild des Geizhalses. Weniger befriedigt der Amphitruo: Daß ein Gott Menschen nach Belieben hinters Licht führen kann, ist zu selbstverständlich. Drei andre Stücke sind dann vom sittlichen Standpunkte aus beanstandet worden, vom künstlerischen aber sind sie entschieden zu loben: Mercator hat man meist getadelt, weil er die Nebenbuhlerschaft von Valer und Sohn behandle. Gewiß ist diese tatsächlich vorhanden, aber nicht als eine beabsichtigte: Charinus könnte nicht (830 flg.) beim Aufbruch zu seiner beabsichtigten Reise für seine Eltern beten, wenn er an unlautere Absichten seines Vaters glaubte, und der Vater wieder tritt sogar überraschend schnell von seiner Werbung zurück, sowie er (974) hört, wie sein Sohn zu der Sklavin steht. Casina klingt in der offenen Unanständigkeit an die alte Komödie an, ist aber künstlerisch richtig durchgeführt mit Ausnahme des oben erwähnten ungeschickten Anhanges. Auch Asinaria ist wegen des Schlusses vom sittlichen Standpunkte aus nicht zu halten. Im übrigen aber enthält das Stück eine vortrefflich durchgeführte Handlung eines echt lustspielmäßigen Stoffes, ja, es

würde geradezu den Charakter eines Lustspiels der Neuzeit tragen, wenn man am Schlusse alle Folgerungen ziehen dürfte; doch würde dies wohl nicht im Sinne des Dichters sein. Der Inhalt ist in Kürze: Einem Liebespaare soll geholfen werden. Spitzbübische Sklaven versuchen zu dem Zwecke durch Schwindel eine Geldsumme zu erlangen, die eigentlich der Herrin gehört. Der erste Versuch mißlingt, der zweite gelingt mit Hilfe des alten Herrn, der sich dafür Gefälligkeiten der Geliebten seines Sohnes ausbedingt. Aber im letzten Augenblick kommt die durch einen abgeblitzten anderen Liebhaber benachrichtigte alte Dame dazu, der alte Herr wird schmachvoll abgeführt und — nach unsern Begriffen müßte nun auch das Geld, weil durch Betrug erworben, wieder zurückgegeben werden, also die ganze Handlung sich in nichts auflösen. Aber soweit will der Dichter wohl, nach dem Ausgang andrer Stücke zu schließen, nicht gehen: das Liebespaar soll glücklich sein. Das Stück zeichnet sich aber auch dadurch vor andern aus, daß die Schlaueheit der Sklaven eine wirklich ganz aner kennenswerthe List verübt, diese aber trotzdem nicht bis zu Ende vorhält. In dieser letzteren Beziehung steht ihm nur noch Mostellaria zur Seite, wo der Sklave den alten Herrn von der Entdeckung des leichtfertigen Lebenswandels seines Sohnes von vorn herein nicht hoffen kann dauernd fern zu halten, sondern die Sache durch seine geradezu verzweifelten Lügen, daß es in dem Hause spuke und daß der Sohn das Nachbarhaus gekauft habe, höchstens verzögern kann. Doch auch dies gelingt ihm nicht lange. Aber in nicht weniger als sieben von den noch übrigen Lustspielen (wenn Persa mitgerechnet wird, der ganz in Sklavenkreisen spielt) führt der Sklave die Handlung durch seine List glücklich zu Ende, und durch was für eine List! Im Epidicus hat der kluge Sklave seinem jungen Herrn bereits eine Geliebte verschafft, indem er dem alten Herrn vorspiegelle, daß es dessen verschollene Tochter sei. Jetzt hat der junge Herr im Kriege ein andres Mädchen kennen gelernt, will das erste aufgeben und der Sklave soll ihm wieder das Geld verschaffen, um den Händler zu bezahlen. Wirklich gelingt es ihm durch einen neuen Betrug, aber alle seine Anschläge werden entdeckt, er ist in der größten Verlegenheit, da kommt ihm der Zufall zu Hilfe: Dieses zweite Mädchen ist die echte Tochter, der Sohn muß sich mit der früheren Geliebten begnügen. Im Curculio, wo der Parasit die Rolle des listigen

Sklaven spielt, wird die Schwierigkeit, die Geliebte frei zu bekommen, einfach durch Entwendung des zum Erlangen des Geldes nötigen Siegels gelöst. Und der rechtmäßige Eigentümer des Geldes offenbart sich auch noch zufällig als der Bruder des Mädchens, das demnach frei geboren ist. Der den listigen Anschlag führende Sklave im *Poentulus* bringt den bösen Händler der Mädchen dadurch zu Falle, daß einer seiner Mitsklaven in fremder Kleidung bei dem Händler einkehrt, letzterer dann verklagt wird, daß er einen Sklaven seines Nachbarn bei sich verberge, und als er es mit gutem Gewissen leugnet, durch den Augenschein überführt wird, so daß er seine Sache sofort verloren gibt. Dann kommt zufällig der alte reiche Karthager an und findet in den Mädchen seine Töchter wieder. In den *Bacchides* verspricht der Sklave großartig seinem jungen Herrn, jede beliebige Summe von dem alten Herrn herauszulocken, wieder damit ersterer die Geliebte frei kaufen kann. Dann aber gelingt ihm dies hauptsächlich nur, weil zufällig der Krieger kommt, der das Mädchen schon gekauft hatte, so daß er nun dem Alten vorlügen kann, das Mädchen sei die Gattin dieses Kriegers und dieser bedrohe den Sohn, wenn er nicht abgefunden werde. Der *Pseudolus* wird meist als die Krone dieser von Sklavenlist handelnden Stücke betrachtet. Sehen wir es darauf hin genauer an: Die Grundlage ist dieselbe wie vorher: ein Jüngling muß seine Geliebte baldigst frei kaufen, wenn er sie nicht für immer verlieren will. Der Sklave *Pseudolus* soll das Geld schaffen. Er verspricht es mit größter Zuversicht, will zunächst den eignen Vater des jungen Herrn schröpfen, aber dieser ist gewarnt und somit muß der erste Plan aufgegeben werden. Trotzdem kündigt er dem Vater mit edler Dreistigkeit an, daß er ihm das Geld schon noch entlocken werde, ja, als er wieder auftritt, singt er einen Triumphgesang auf seine unwiderstehliche Schlaueit. Da kommt zufällig ein Abgesandter des Kriegers, der auch hier wieder das Mädchen schon zümicke gekauft hat, und bringt dessen Brief und Siegel sowie den Rest des Geldes. *Pseudolus* muß seinen vorher gefaßten Plan wieder ändern (601) und stellt sich nun dem Fremden als eine Art Oberthürhüter des Händlers vor und erlangt dadurch wenn auch nicht das Geld, so doch Brief und Siegel. Er gesteht zwar, diese glückliche Wendung nur dem Götter zu verdanken, ist aber trotzdem wieder oben auf. Da bringt sein junger Herr einen Freund mit,

der das nötige Geld ohne weiteres zahlt! Nun endlich kann er anordnen, daß ein am Orte unbekannter, mit allen Hunden gehetzter anderer Sklave mit Brief, Siegel und Geld als vorgeblicher Bote des Kriegers an den Händler geschickt wird. Und dieser Helfer erweist sich so ausgeleimt und zuverlässig, daß er alle Belehrungen des *Pseudolus* als überflüssig ablehnt und schlauer vorgeht, als *Pseudolus* es fertig gebracht hätte. Trotzdem wird aber *Pseudolus* von allen als Meister der List und Betrügerei gepriesen, und der alte Herr schenkt ihm aus Bewunderung wirklich eine Summe, obgleich sich *Pseudolus*, als die Tat gelungen war, tüchtig berauscht hat. — Es ist, wie gesagt, nicht erfindlich, warum man in dem Helden dieses Stückes das Urbild der Schlaueit, das vor seiner eignen Größe Angst bekomme, hat sehen wollen, nur weil er prahlerisch etwas voraussagt, was gar nicht eintrifft. Er ist vielmehr in erster Linie *Prahlhans*, denn das meiste geschieht anders, als er denkt. — Anders steht die Sache im *Miles gloriosus*. Hier führt die List des Sklaven, die allerdings von mehreren Seiten geschickt unterstützt wird, ohne Aufenthalt zum Ziele, zur Befreiung der Geliebten seines Herrn aus den Händen des *Bramarbas*. Das Mittel ist wieder Verlockung des Kriegers zu scheinbarem Ehebruch durch Täuschung mit einer vorgeblichen Ehefrau. — Endlich im *Persa* führt selbstverständlich ebenfalls ein Sklave die Handlung. Nur entrißt er hier die eigne Geliebte, nicht wie sonst, die des jungen Herrn, dem *Leno* wieder durch sehr einfachen Betrug: ein ihm unbekanntes Mädchen wird dem *Leno* als persische Gefangene vorgestellt. Er kauft sie als Sklavin, und sofort entpuppt sie sich als freigeborne Griechin. So muß er diese Sklavin und dazu das Geld aufgeben, das er vorher für die Geliebte des Haupthelden erhalten hatte.

Überblicken wir die genannten Lustspiele nach dieser ihrer Gesamthaltung, so wird man mit Verwunderung wahrnehmen erstens, wie eintönig die Grundzüge der Handlungen in den meisten geraten sind: Not eines Liebespaares, treue und listige Hilfe eines Sklaven, als Erfolg die glückliche Vereinigung des Paares. Dies ist mit wenigen Ausnahmen das allgemeine Bild dieser Dichtungen. Zweitens aber fällt ebenso auf, wie überaus einfach, fast kindlich die Durchführung dieser listigen Pläne beschaffen ist. Ein ganz durchsichtiger Betrug, eine leicht zu verfolgende Entwendung und dazu ein von dem Betrüger ganz unabhängiger Zufall genügen meist,



um den Gegner zu überwinden. Denselben Charakter der Eintönigkeit des Inhalts finden wir aber sowohl bei dreien der soeben genannten Stücke, Epidicus, Curculio und Poenulus, als auch bei den sechs noch übrigen auch in andrer Beziehung wieder: In Epidicus, Curculio, Poenulus, Rudens, Menaechmi, Cistellaria, ferner ganz am Schlusse in den Captivi und Casina, endlich wahrscheinlich auch in der Vidularia findet sich als gewohnter Bestandteil, wie meist schon oben erwähnt, die *ερευνήσις*, die Wiedererkennung, dieser seit Homer in der Dichtung gern verwandte Zug, und zwar außer bei den Menaechmi, wo sich Brüder wiedersehen, und den Captivi, wo ein Sohn wiedererkannt wird, durchgängig in der Form des Wiederfindens früher abhanden gekommener Töchter. Dieser häufige Verlust gerade von Töchtern mag ja immerhin traurige Wahrheit gewesen sein, wie z. B. auch das Fragment aus dem Hermaphroditos des Posidippus<sup>1)</sup> beweisen kann:

ὅς τις παῖς τὸν πατέρα τοῦ πτωχοῦ  
 ἀναγνώσκει δ' ἐκείνου καὶ τὸν πτωχόν.

(Den Sohn erzieht der Vater, sei er noch so arm,  
 Die Tochter setzt er aus, auch wenn er noch so reich.)

Immerhin könnte man darin eine Ungeschicklichkeit des Dichters erblicken, immer wieder mit denselben Mitteln die Handlung zum Abschluß zu bringen. Wollte er sich damit entschuldigen, daß ja dieser Zug am geeignetsten sei zu dem nun einmal seit jeher beliebtesten Schlusse von Familienkomödien wie -Romanen, der glücklichen Vereinigung eines Liebespaares, zu führen, so würden wir ihm entgegenhalten, daß dies ja für ihn nicht in Betracht kommt, denn diesen Erfolg hat die Wiedererkennung nicht im Epidicus und Curculio, wo im Gegenteil ein Liebhaber sich plötzlich als Bruder des Mädchens, das er zu gewinnen trachtete, entdeckt. Somit bleiben eigentlich nur Poenulus, Rudens und Cistellaria für den Dichter zur Rechtfertigung übrig. Aber es müßte ihm dann weiter der Vorwurf gemacht werden, daß diese *ερευνήσις* meist als Überraschung der handelnden Personen wie des Zuschauers eintritt, eine Sünde wider den Geist des Schauspiels, die wir seit Lessing kaum mehr verzeihen. Nun ist freilich die so beliebte *contaminatio* dafür eine prächtige Erklärung: Plautus, der sonst so formgewandte, hat eben ungeschickt zusammengekleimt, was nicht zusammenpaßte. Aber

ehe wir unserm Unwillen in so harter Form Ausdruck geben, möchte doch noch eins bedacht werden: Das Entdecken einer Zusammengehörigkeit von Personen, die sich bis dahin fremd gegenüberstanden, pflegt auch im Leben plötzlich, zu allgemeiner Überraschung zu geschehen; wie wäre es, wenn wir annähen, der Dichter habe dies beobachtet und danach gehandelt? Es ist doch jedenfalls merkwürdig, daß der strenge Gesetzgeber Lessing in seinem Nathan die volle Aufdeckung der Verwandtschaft auch eigentlich überraschend bringt.

Läßt man dies gelten, dann wird man Plautus um so eher die verhältnismäßig häufige Anwendung dieses Zuges zu gute halten, als wir es hier offenbar mit einer Lieblingsvorstellung seiner Zuschauer zu tun haben. Und dasselbe dürfte von der Verwendung der listigen Sklaven gelten. Wir haben damit einen Grundzug der griechischen Komödie berührt, der wohl der Kunst der Griechen überhaupt eigen ist, der Freude weniger an neuen Stoffen als an der immer wieder neuen Bearbeitung der schon vorhandenen Stoffe. Und weiter darf man wohl schließen:<sup>2)</sup> Wenn die alte Komödie des Aristophanes hauptsächlich aus den zwei volkstümlichen Bestandteilen des Streites (Agon) zweier mehr oder weniger komischer Helden und des „Kasperle“, der lustigen Person, zusammengewachsen ist, so haben wir in den vorhin genannten Erscheinungen die beiden Grundzüge der neuen, der Familienkomödie zu sehen: der Kasperle ist zum listigen Sklaven geworden, der den Kampf gegen den Lieblingsgegner, den grotesken Mädchenhändler, oder das die Freuden der Jugend nicht mehr verstehende Alter führt, aber der Begriff des Familienglückes fordert zugleich eine gewisse Vertiefung des Gemütsanteiles, eine gewisse Rührung, und so muß zu der Zufriedenheit über den Erfolg auch noch die Freude an einem reinen Glücke, das vom Himmel fällt, kommen, also ein überraschendes Wiederfinden.

Gleichwohl, mag man diese Doppelhandlungen betrachten, wie man will, auf jeden Fall wird es hier am schwersten, das Gespenst der *contaminatio* zu bannen, will wenigstens diese Zusammenstimmung der Stoffe unserem Geschmacke nicht zusagen.

Um so größer wird aber unsere Zufriedenheit sein beim Betrachten der Ausführung im einzelnen. Schon im großen und ganzen ist es doch auffallend,

<sup>1)</sup> Kock, *Com. corinth. ant. corinth. fragmenta* III, 335 ff.  
<sup>2)</sup> *Fragmente*.

<sup>1)</sup> vgl. hierzu: Neue Jahrbücher f. d. klass. Altert. 25. Bd. 6, 11 ff. W. Suß, Die Technik der Aristophanischen Komödie.



daß trotz der oftmals gleichen Aufgaben die einzelnen Bestandteile der Handlung, abgesehen von den oben erwähnten kleinen stehenden Zügen, durchgängig verschieden sind, so daß man sagen kann, in diesen 21 Lustspielen wiederholt sich der Dichter in dem Aufbau der Handlung niemals. Aber noch mehr tritt die Bedeutung des Lustspieldichters in den Einzelheiten hervor und ist wohl auch hier meist anerkannt. Die gewöhnliche Ansicht ist allerdings die, daß er zwar die Sprache mit großem Geschick seinen komischen Zwecken dienstbar gemacht, aber im übrigen seine Freude vorzüglich am derben, ja unflätigen Witze gehabt habe. Hiergegen ist im allgemeinen zu bemerken, daß natürlich bei Plautus einige derartige Dinge auch vorkommen, aber nur hier und da, jedenfalls unverhältnismäßig viel weniger, als bei Aristophanes. Man bedenke ferner, daß die Römer damals immerhin noch ein kräftiges, aufstrebendes Volk waren, was man von den Griechen zur Zeit Menanders nicht mehr sagen kann: ihre höchste Blüte war mit der Freiheit dahin. Doch darf man sich bei alledem die römische Zuhörerschaft nicht als rohe, ungebildete Masse vorstellen. Sicher ist doch in Plautus Lustspielen die Verlegung Thebens ans Meer oder Arabiens in den Pontus Euxinus als Scherz nur denkbar, wenn das Volk die richtige Lage wußte. Und ebenso haben die vielen mythologischen Andeutungen oft ziemlich versteckter Vorkommnisse nur einen Sinn, wenn die Zuhörer sie kannten. Endlich sind auch die hier und da gebrauchten griechischen Floskeln und selbst die längeren karthagischen Reden und Aussprüche im *Poenulus* als Scherz nur möglich, wenn die Sprachen wenigstens einigermaßen verstanden wurden. Danach müssen wir annehmen, daß Plautus, wie er fein durchgeführte Charaktere und Auftritte bieten durfte, auch Verständnis für feinen wie kräftigen Witz in Wort und Handlung, für versteckten wie offenen Humor zu finden hoffen konnte. Die sprachliche Seite dieser Frage kann auch hierbei übergangen werden, denn es ist schon zur Genüge betrachtet worden, wie unerschöpflich unser Dichter ist in komischen Neubildungen von Wörtern, besonders in Superlativformen, wie er durch Gleichklang erheiternde Wirkungen erzielt, kurz, wie er in dieser Hinsicht wie in seiner Gewandtheit der Versbildung mit Aristophanes wetteifert. Aber von seiner Fähigkeit, die Handlung im einzelnen witzig oder humorvoll zu gestalten, muß noch weiter die Rede sein, denn sie

ist es, die seinen Lustspielen ihren ganz besonderen Wert verleiht.

Da ist es zunächst ganz besonders auffällig, wie genau der Dichter darauf achtet, bei diesen Einzelzügen den Zuschauer immer vorher zu unterrichten, also der schon erwähnten Vorschrift Lessings zu entsprechen. Geschah dies für die Gesamthandlung oft nur durch den Prolog, so werden die einzelnen Teile der Handlung oder Episoden meist viel geschickter in der Handlung selbst eingeleitet. So sehen wir, wie im *Trinummus* die beiden guten Alten den wohlgemeinten Betrug mit dem Überbringen des Geldes vorbereiten, eine List, die dann so kläglich Schiffbruch leidet, denn der Sykophant, der das Geld vorgeblich von dem in der Ferne weilenden Vater Charmides überbringen soll, trifft zufällig auf den wirklichen Charmides, der inzwischen zurückgekommen ist, hat aber dessen Namen vergessen und bezeichnet seinen erlognen Auftraggeber als ein Stück länger, als er wirklich ist. Im *Epidicus* wissen wir bereits, daß der listige Sklave die beiden Alten übers Ohr hauen will, sehen also mit stillem Behagen, wie er es zuwege bringt, sie sogar zu bereitwilliger Unterstützung bei diesem schönen Werke zu gewinnen. Ebenso kennen wir in diesem Stücke bereits den durch Zufall errungenen Sieg des *Epidicus*, wissen also seine edle Dreistigkeit zu würdigen, die er vor den darüber starren Alten entfaltet. Ganz besonders schön tritt dieser Zug der Plautinischen Lustspiele in der *Asinaria* hervor: Die beiden spitzbübischen Sklaven wollen den Fremden um die Geldsumme prellen, die er an den Haushofmeister abliefern will. Sie verabreden, daß der eine von ihnen diesen spielen, also auch zum Zeichen seiner Würde und um den Fremden einzuschüchtern, seinem Kameraden gelegentlich einen Hieb versetzen soll. Anfangs gelingt alles, besonders die Hiebe, aber schließlich behält der Fremde sein Geld doch. Hier ist der Zuschauer vollständig im Bilde, ehe der Vorgang sich noch abspielt. Ebenso später, als die beiden Schlingel das Geld erwischt haben und nun das Liebespaar, das sie damit glücklich machen wollen, erst noch mit allerhand Zumutungen, daß es ihnen schön tun soll, quälen, wo wir doch wissen, daß dieses Geld ihnen gar nicht gehört. Nicht minder ergötzlich ist später der Vorgang, daß der reiche Liebhaber die strengsten Gesetzesparagraphen für das Mädchen entwirft, das, wie der Zuschauer weiß, während dessen bereits im Hause die Vereinigung mit dem andern

teiert. Auch aus dem Amphitruo, wo wir sonst meist durch ausgiebige Vorreden von allem unterrichtet werden, mag hier auf die Stelle hingewiesen werden, wo Amphitruo vor seinem verschlossenen Hause steht, Merkur ihn als sein Sklave Sosia von der Zinne aus beschimpft und inzwischen, wie wir wissen, Juppiter bei Alkumena weilt. Nicht minder malt sich der Zuschauer schon mit Behagen aus, wie es werden wird, wenn in der Aulularia der Geizhals Euclio nach Hause kommt und die fremden Köche, die ahnungslos hineingezogen sind, in seiner Küche findet, in der er seinen Goldtopf vergraben hat. Auch im Mercator finden sich meisterhafte Auftritte dieser Art, einmal, wo Vater und Sohn sich um dasselbe Mädchen bewerben und jeder sich bemüht, dafür nur die allerklarsten Gründe anzuführen, während der Zuschauer ihre wahre Meinung kennt, das andre Mal, wo dem guten biedern Nachbar von seiner Frau der Kopf gewaschen wird, obgleich er nur aus Gefälligkeit für den vorher genannten Alten ein Mädchen ins Haus genommen hat. Außerst sorgfältig geschieht auch die Vorbereitung des Zuhörers im Miles gloriosus auf die List, die gegen den eingebildeten Hauptmann angewendet werden soll, wie vorher auf die, mit der sein entsprechend kluger Sklave Scelodrus übertölpelt wird. Ja, in diesem Stücke finden wir, wie beiläufig bemerkt sei, sogar den Kunstgriff einer letzten Spannung angewendet: als der listenreiche Sklave dem Hauptmann unter heuchlerischen Tränen versichert, wie ungern er von ihm scheide, sagt dieser, von solcher Anhänglichkeit gerührt, plötzlich (1368): „Beinahe möchte ich dich bei mir behalten“, so daß der andre erschrocken sich bemühen muß, ihn wieder auf andre Gedanken zu bringen, denn diese Absicht des Hauptmanns droht das ganze Rettungswerk zu vereteln. Auch hier ist der Zuschauer von der wirklichen Gesinnung völlig unterrichtet. Daß in den Menaechmi, wo es sich um fortwährende Verwechslung von Zwillingsbrüdern handelt, der Zuschauer stets wissen muß, welchen der beiden er vor sich hat, während es die handelnden Personen nie wissen, versteht sich von selbst, denn es ist der Hauptwitz des ganzen Stückes, der bekanntlich auch später gern verwendet worden ist, obgleich er an sich nicht gerade zu geistreich ist. Auch in den Captivi kommt eine solche Stelle vor, in der die heitre Wirkung nur auf dem Besserwissen des Zuschauers beruht: Der treue Sklave hat sich, um seinen jungen Herrn in Sicherheit zu bringen,

für diesen ausgegeben. Alles ist gelungen. Da findet sein neuer Herr, Hegio, unter den Kriegsgefangenen einen Freund des jungen Mannes und stellt ihn nun dem Sklaven gegenüber. Der Freund, der nichts von dem Rettungswerk ahnt, will natürlich in dem Sklaven seinen Freund nicht anerkennen, und letzterer macht nun die kramphaftesten Versuche, ihm deshalb dem Hegio als geistig nicht zuverlässig darzustellen. Ein Meisterstück solcher Vorführung der getäuschten handelnden Personen bei voller Aufklärung der Zuschauer findet sich in der Mostellaria. Der Hauptspitzbube, der Sklave Tranio, hat dem alten Herrn, um das Verschwinden einer Geldsumme zu erklären, aus Verlegenheit in der Eile die Lüge aufgebunden, daß der Sohn mit dem Gelde das Haus des Nachbars gekauft habe. Unglücklicherweise will aber der alte Herr das Haus besichtigen. Da gelingt es Tranio, vorher mit dem Nachbar zu sprechen: sein Herr wolle einen Teil seines Hauses neu bauen und dafür sei ihm als Muster das des Nachbars empfohlen; ob ihm der Nachbar wohl die Besichtigung gestatte? Natürlich geschieht dies. Dann teilt er seinem Herrn noch mit: der Nachbar bereue es bitter, sein Haus so billig verkauft zu haben, und werde fast zu Tränen gerührt, wenn man ihn daran erinnere. Der Herr möchte doch freundlichst alle Anspielungen auf das Kaufen unterlassen. Natürlich wird auch dies zugestanden. Und so werden die beiden zusammengeführt und lügen sich in gutem Glauben gegenseitig an. Nur der Spitzbube und der Zuschauer kennt den wahren Sachverhalt. Diesem Vorgange läßt sich ein ähnlicher in der Aulularia (727) vergleichen, wo der Geizhals Euclio und der Jüngling Lyconides von ganz verschiedenen Dingen sprechen und sich doch zu verstehen glauben: Euclio jammert nämlich um den gestohlenen Goldtopf, und Lyconides gesteht ihm, das Unrecht begangen zu haben (nämlich sich Euclios Tochter angeeignet zu haben). Auch hier kennt der Zuschauer beides. Die Stelle zuzugestehen, daß zugleich von fein berechnender Sprachgewandtheit.

Und wie in diesen Beispielen der Dichter geschickt durch vorhergehende Benachrichtigung des Zuschauers die richtige Wirkung erzielt, so ist er auch sonst auf diese Bühnenwirkung eifrig bedacht. Es genügt ihm z. B. nicht, irgend eine auffallende Erscheinung auf die Bühne zu stellen, sondern er weiß sie auch noch durch verschiedne Mittel hervorzuheben, zu betonen. Schon Leo hat in seinen

Plautinischen Forschungen erwähnt, von weich künstlerischer Berechnung es zeuge, wenn im 1. Aufzuge des Rudens die beiden armen schiffbrüchigen Mädchen ans Land steigen und ihre Klagelieder singen, und im 2. Aufzuge die beiden schuftigen Mädchenhändler, ebenfalls aus dem Wasser gezogen, kommen, sich gegenseitig ausschimpfen und schauerhafte Witze machen: der eine meint, er könnte jetzt gut eine Vielfraß-Maske vorstellen, weil er so mit den Zähnen klappte. Ob die Gegenüberstellung des greisen Bürgers ganz am Anfang des Trinummus und des Sklaven fast ganz am Ende, die beide — aber beide eigentlich aus recht wenig stichhaltigem Grunde — über die Schlechtigkeit der Welt schimpfen, vom Dichter beabsichtigt sei, wie Leo ebenfalls annimmt, ist wohl nicht so sicher: die Entfernung ist zu groß, als daß die Gegenüberstellung vom Zuschauer empfunden werden könnte. Beide Stellen entsprechen wohl nur dem lehrhaften Charakter des ganzen Stückes. — Ein besonders wirksames Mittel aber, auffallende komische Gestalten dem Zuschauer eindrucksvoller zu machen, ist das besondere Hinweisen auf sie. Da erscheint im Trinummus der Sykophant, von dem schon die Rede war, mit seinem großen Reisehute, und sein Beobachter Charmides macht dazu die Bemerkung, daß er ihm vorkomme wie ein Schwammerling. Im Truculentus blickt der wütende Hauptmann zum Fenster heraus, und der freche Sklave beschreibt ihm ins Gesicht, wie er mit den Zähnen knirscht, sich auf den Schenkel schlägt, bis dieser auf ihn los fährt. Als im Poenulus die Punier erscheinen, selbstverständlich nach orientalischem Brauch in langem Kaftan, macht der unverschämte Sklave darauf aufmerksam, daß ihm der Herr vorkomme, wie ein großer Vogel oder als hätte er einen Bademantel an. Und seine Diener müßten keine Hände haben, weil sie die Ringe in den Ohren trügen. Wie ausgezeichnet ist dann in der Asinaria der Auftritt, wo die beiden Schlingel das trauernde Liebespaar belauschen und ihre Ansichten darüber austauschen: sie werden nämlich selbst ein wenig gerührt. Diese Mischung niedriger und edler Gesinnung ist dem Dichter ganz besonders gut noch einmal in der Casina gelungen: Der schon bejahrte Hausherr trägt Begehrt nach einer schönen Sklavin und möchte diese zum Scheine seinem Verwalter verheiraten. Aber die Frauen sind dahinter gekommen und bereiten für beide eine schreckliche Enttäuschung vor. Zunächst werden die beiden

hingehalten, so daß sie nichts vom Hochzeitsmahl bekommen. Auch der Hochzeitszug, der die Braut nach Hause geleiten soll, will nicht vom Flecke. Die beiden alten Sünder aber stehen vor der Tür und, um das Ganze in Gang zu bringen, stimmen sie endlich selbst, hungrig wie sie sind, den Hochzeitsgesang an. — Eine ausgezeichnete Hinweisung für die Zuschauer findet sich dann z. B. noch im Miles gloriosus. Das Geheimnis des Liebespaares steht auf dem Spiele. Da muß der schlaue Ratgeber Palaestrio einen Rettungsplan ausdenken. Und er denkt ihn aus: er stellt sich abseits und denkt. Und sein Freund, der brave Junggeselle, steht in gebührender Entfernung und beobachtet ihn und beschreibt ihn, wie er so angestrengt nachdenkt: „Jetzt klopft er sich auf die Brust, als wollte er sein Herz herausrufen, jetzt stützt er die linke Hand auf den linken Schenkel und mit der rechten rechnet er, jetzt stimmt's nicht, er schlägt sich auf den rechten Schenkel, jetzt schüttelt er den Kopf, jetzt stützt er das Kinn auf die Hand,“ usw.

Selbstverständlich sind aber noch viel zahlreicher die erheiternden Gestalten und Witze, die eines besonderen Hinweises nicht bedürfen, sondern die an sich kräftig genug wirken. Es sei z. B. von komischen Persönlichkeiten nur nochmals an den Überliebhaber und die trunksüchtige Alte im Anfang des Curculio erinnert, ferner an die Erscheinung des Geizhalses mit seinem großen Goldtopf in der Aulularia, an den besonders im Stichus stark hervortretenden, immer hungrigen, aber trotz aller Anstrengungen immer wieder abfallenden Parasiten. Weniger schön finden wir, aber nur vom sittlichen Standpunkte aus, daß auch der treue Pädagog in den Bacchides so kläglich abfällt, indem er, als er sich um Hilfe gegen den widerspenstigen, auf schlechte Bahn geratenen jungen Herrn an den alten wendet, von diesem hören muß, daß er es in seiner Jugend auch nicht besser getrieben. — Hierher gehören als unmittelbar wirkend auch die wenigen Stellen, in denen Trunkene geschildert oder vorgeführt werden. Hier hätte Plautus, wenn er seine Aufgabe nur in Vergrößerung vorliegender feinerer Vorgänge gesucht hätte, doch gewiß ganz besonders Gelegenheit gehabt, zu übertreiben und roh zu werden. Aber an den beiden in Betracht kommenden Stellen finden wir zwar kräftigen, an Shakespeare erinnernden Witz, aber nirgends Zoten: Im Miles gloriosus (St 3 flg.) wird von einem Trunknen berichtet. Der vorher kräftig genasführte Sklave Sceledrus hat sich



zur Erholung ein wenig betrunken und ist im Weinkeller eingeschlafen. „Er schlürft,“ sagt etwas stotternd sein Stellvertreter Lurcio, „wollte sagen: er schnarcht, das ist doch dasselbe.“ „Also er schläft da drin?“ fragt Pataestrio. „Das heißt, mit der Nase nicht,“ entgegnet Lurcio, „mit der schreit er laut.“ „Da hat er also heimlich einen Becher erwischt, und der Kellermeister hat eine Amphora Nardenwein geholt, he, Schuft?“ „Was ist denn?“ sagt Lurcio. „Wie bracht' er's fertig zu schlafen?“ „Mit den Augen, denk' ich.“ In diesem Tone geht das Gespräch weiter. In der *Mostellaria* wird uns Einschlafen und Erwachen eines betrunkenen vornehmen jungen Mannes *Callidamates* gezeigt. Er kommt schon von einem Gelage, strebt aber etwas lallend noch zu seinem Freunde hin. Dabei muß ihm seine Freundin führen, und gegen diese wird er sehr zärtlich, auch etwas anzüglich, fragt aber doch gelegentlich, ob sie ihn etwa für be-be-be-be-rauscht halte. Endlich holt ihn sein Freund *Philolaches* heran, er begrüßt ihn sehr liebevoll, aber auf den Polstern schläft er sofort ein. Da meldet der Sklave, daß der Vater des *Philolaches* gekommen sei, der von dem lockern Leben seines Sohnes nichts erfahren sollte. Schleunigst wird der Trunkene geweckt: „Wach auf, *Callidamates*!“ „Ich bin wach, gib mir zu trinken.“ „Wach auf, der Vater des *Philolaches* ist da.“ „Hoch soll er leben.“ „Ja,“ sagt *Philolaches*, „er lebt und ich bin einfach tot! (*Disperii*).“ „Einfach tot (*Bis periisti*)? Kann man das?“ „Aber so steh doch auf: mein Vater ist da.“ „Dein Vater ist da? Aber da heiß' ihn doch wieder gehen, was hat er denn hierher zurückzukommen?“ Gleich darauf schläft er wieder ein und muß wieder geweckt werden. „Was sagst du? Dein Vater? Schnell meine Sandalen, meine Waffen, ich werde ihn totschiagen!“ Er wird ins Haus geschafft, und dabei spricht er die einzige Anstößigkeit: *Jam hercle ego vos pro matula habeo, nisi mihi matulam datis*.

Auch die sonst vorkommenden zahlreichen Witze und komischen Vorgänge sind durchgängig genau auf das Verständnis des Zuschauers, also auf Bühnenwirksamkeit berechnet. Daß einige davon uns etwas schwach vorkommen, läßt sich allerdings nicht leugnen, wie z. B. die Wiederholung eines kurzen Befehls mit ein und demselben Worte, eine *Arl*, die sich im *Poenulus* besonders häufig findet. Ebenso sind wir eher schmerzlich berührt, wenn im *Pseudolus* der listige Sklave sagt (112): „Bei dieser

Sache lege dich nur beruhigt auf beide Augen.“ Darauf der junge Herr: „Du meinst wohl Ohren statt Augen?“ Und *Pseudolus*: „Ach, das war mir zu gewöhnlich.“ Die große Mehrzahl der komischen und witzigen Stellen ist dagegen zweifellos auch nach unserm Geschmacke vortrefflich. Um wenigstens einige Beispiele von Wortwitz zu geben: In der *Asinaria* heißt es *Prol.* 4: *face nunciam tu, praeco, omnem auritum populum*, das „geöhrte“ Publikum unmittelbar vor einer Eselsgeschichte! Im *Truculentus* (505) fragt der vermeintliche Vater eines neugeborenen Kindes, ein Krieger, ob das Kind ihm ähnlich sei. Die Hetäre antwortet: „Jawohl, es schrie sofort *ma—ma—machera* (Schwert) und *clupeus* (Schild)“, wohl Anklang an *clunes*. Auch aus der *Cistellaria* (512) sei hier erwähnt, daß der jugendliche Liebhaber einen endlos langen Schwur bei allen möglichen Göttern und Göttinnen losläßt, aber mitten darin von der Frau, der er den Schwur leistet, unterbrochen wird, weil er mythologische Fehler darin gemacht hat. Sind schon diese Wortwitze auf das sofortige Verständnis der Zuhörer berechnet, so sind die komischen Vorgänge natürlich in noch höherem Grade bühnenwirksam: wenn z. B. in der *Aulularia* (640) der Geizhals in seinem übergroßen Eifer, den Dieb seines Goldtopfes schnell zu entdecken, sich von dem Sklaven, den er für den Schuldigen hält, erst dessen beide Hände zeigen läßt und dann auch noch die dritte Hand zu sehen verlangt. Schön sind ferner einige Vorkommnisse im *Poenulus* (129): Der junge, etwas jähzornige Herr *Agorastocles* sagt seinem Sklaven *Milphio*, daß er sehr mit ihm zufrieden sei. *Milphio*: „Es ist doch etwas Schönes um ein gutes Wort zur rechten Zeit. Gestern hast du erst drei Riemen auf meinem Rücken zerprügelt.“ *Agor.*: „Ach, so etwas darfst du der Aufregung eines Liebenden nicht übel nehmen.“ *Mil.*: „Ja, ich bin eben auch sehr verliebt, da könnt' ich dich ja auch einmal prügeln und du würdest mir verzeihen . . .“ Weiter soll dann (355) *Milphio*, als die schönen jungen Karthagerinnen gekommen sind, weil sein Herr mit seinen Liebesanträgen abfällt, durch seine Worte die Mädchen umstimmen. Als er aber dabei unwillkürlich von sich aus zärtlich wird, prügelt ihn *Agorastocles* plötzlich, weil er die Zärtlichkeiten zu sehr in seinem eignen Namen ausspricht; er soll nicht sagen: „Meine Lust, mein Leben“, sondern „Seine Lust, sein Herz“. Einer der lebenswürdigsten Auftritte kommt dann noch gegen das



Ende dieses Stückes vor (1224): Der alte karthagische Herr ist angekommen und hat bereits in Agorastocles seinen Nefen wiedergefunden. Als nun die beiden hübschen Mädchen kommen, die noch nicht wissen, daß sie seine Töchter sind, wollen sie auch diesen das Glück verkünden. Doch diese zeigen sich, wie auch vorher, etwas spröde. Da beschließen die beiden Männer, sie erst noch ein wenig aufzuziehen. Sie stellen ihnen in ernstem Tone vor, daß sie vor Gericht gebracht werden sollen, weil sie dem Alten seine Töchter so lange sträflich vorenthalten hätten, und wenn auch der junge Mann die Drohung dadurch etwas abschwächt, daß er gelegentlich als Sühne einen Kuß verlangt, so geraten doch die armen Kinder schließlich in Angst. Nun erst folgt die fröhliche Verkündigung. — Endlich findet sich im *Poenulus* noch ein komischer Vorgang, der deutlich auf eine Verwandtschaft der Plautinischen Lustspiele auch mit der alten Komödie der Griechen hinweist. Es ist dies das Auftreten der von Agorastocles berufenen Zeugen (515). In schwerfälligem Versmaß kommen sie herangezogen, ähnlich den Gerichtsbeisitzern in Aristophanes' *Wespen*, überzeugt von ihrer Unentbehrlichkeit, wenn es gilt, einen ehrlichen Prozeß mit allen Kniffen und Ränken zu führen; denn sie sind auf dem Markte vor Gericht mehr zu Hause als selbst der Prätor. Daher treten sie dem reichen jungen Herrn, der sie braucht, sofort mit dem ganzen Männerstolze ihrer demokratischen Wichtigkeit und genügsamen Armseligkeit gegenüber und verbitten sich jede weitere Rechtsbelehrung, da sie die List, die gegen den Mädchenhändler angewendet werden soll, vollständig begriffen haben. Dann machen sie ihre Sache in der Tat geschickt. Als sie aber zuletzt mit kühlem Danke entlassen werden, schimpfen sie über die Reichen: „so sind sie alle“, freuen sich aber doch, dem Schufte das Handwerk gelegt zu haben. Ein ähnlicher, aber viel kürzerer, komischer Massenauftritt kommt nur noch im *Rudens* vor (290): die Fischer ziehen mit einem schönen Liede auf, dessen Sinn ist: „Wo wir etwas fangen, haben wir etwas zu essen, wenn nichts, nichts. Das unruhige Meer bringt meist nichts; wenn wir nicht ein paar Muscheln finden, sitzen wir im Dreck.“ — Aus dem *Pseudolus* sei noch ein komischer Vorgang erwähnt, der freilich eines bitteren Beigeschmackes nicht entbehrt: als der Sklave *Pseudolus* und sein junger Herr die niedrige Gesinnung des Kupplers gründlich erkaunt haben, ver-

austalten die beiden (357) ein Wettschimpfen gegen ihn: abwechselnd sagen sie ihm die ehrenrührigsten Beleidigungen, aber ein solcher Schurke ist gegen derartige Angriffe unempfindlich. Lachend bestätigt er die Richtigkeit der Bezeichnungen, fordert sogar (362) auf fortzufahren: „Du kommst daran.“ Ja, am Schlusse ist er sogar nachgiebiger als vorher. — Schließlich gehört zu diesen unbedingt Heiterkeit erregenden Stellen auch aus der *Cistellaria* eine kurze Bemerkung (640): Der jugendliche Liebhaber hat aus Liebesgram erklärt, daß er sich töten wolle. Bereits liegt er auf der Straße vor seinem Hause, einen Dolch in der Hand, als die Geliebte mit ihrer Pflegemutter vorübergeht. Ohne sie zu bemerken, ruft er: „Nimm mich auf, o Tod, als wohlwollender Freund,“ und hebt den Dolch. Da fällt ihm ein: „Muß ich nun auf der rechten oder der linken Seite hineinstechen?“ Natürlich bleibt seine Heldenbrust verschont, die Geliebte verhindert ihn weiter fortzufahren.

Überschauen wir diese Reihe von heiteren Stellen, die sich mit leichter Mühe noch sehr stark vergrößern ließe, die aber genügt, um nachzuweisen, daß unser Dichter feinste Empfindung für den größten wie den besten Witz gehabt hat und ebenso auch wußte, welche Arten hiervon für die Bühnenvorführung Wirksamkeit versprochen, so werden wir ihm gewiß auch zutrauen dürfen, daß er es versteht, unausgesprochenen Humor zu empfinden und zu verwenden. So wird im *Trinummus* nicht besonders gesagt, wie kläglich das so fein ersommene Mittelchen der beiden guten Alten, der Tochter ihres Freundes eine Mitgift zu verschaffen, Schiffbruch leidet, aber trotzdem muß der Dichter und daher auch der Zuschauer die Komik dieses Mißerfolges fühlen. Eine ganz treffliche Komik dieser Art steckt dann zweimal in der *Asinaria*: das erste mal, als der eine Sklave, um den Geld bringenden Fremden zu täuschen, den Haushofmeister spielt und zum Beweise dieser Würde seinen Mitspitzbuben gelegentlich prügelt. Trotzdem mißlingt ja, wie oben bemerkt, der Anschlag: der Fremde gibt das Geld nicht her. Die Folgerung daraus wird nun nicht ausgesprochen, aber sicher gefühlt: die ganze Verstellung und Anstrengung war umsonst, und der eine Sklave hat die Prügel umsonst bekommen. So geht es auch später mit dem Liebespaar: die Liebeskosen u. dgl., die von den beiden Kerlen verlangt und von ihm auch erwiesen werden, waren ganz unnötig, denn das Geld gehörte gar nicht

diesen. In ähnlicher Weise wird bei dem komischen Auftreten verschiedener Personen, z. B. im Amphitruo des Sosia, im Stichus des jugendlichen, wichtigtuenden Boten mit der großen Nachricht, oder des Parasiten, in den Captivi ebenfalls des Parasiten das Humoristische daran nicht besonders ausgesprochen, aber deutlich vom Dichter empfunden und seine Wirkung bei den Zuhörern vorausgesetzt. Mehrmals läßt er auch sanft geprellten Personen mit Vorliebe die Tür vor der Nase zuschlagen: z. B. ist es ergötzlich, wie im Rudens (458) der Knecht, dem das hübsche Mädchen schön getan hat und der darauf hin ihr den Krug in größtem Eifer gefüllt hat, nun als er voll Hoffnung ihr diesen bringt, sie nicht mehr findet und nun mit seinem Krüge vor der Tempeltür steht. Ebenso erheiternd wirkt es, wenn in der Cistellaria (631) die Pflegemutter mit ihrer Pflege Tochter und den Beweisen von deren Herkunft herankommt, die Tochter ihr aber plötzlich von deren Liebhaber entführt wird, und sie nun mit ihren Beweisen vor dessen geschlossener Haustür steht.

So sehen wir auch bei diesen nicht besonders ausgesprochenen komischen Zügen, wie Plautus die Empfindung seiner Zuhörer richtig berechnet. Dasselbe fanden wir noch deutlicher vorher bei den gesprochenen wie dargestellten erheiternden Stellen. Kurz, fast in jeder Beziehung konnten wir bemerken, wie der Dichter dieser Lustspiele sein Handwerk verstand. Nur in der Fügung der Gesamthandlung mußten wir bei einer Reihe dieser Stücke Anstoß daran nehmen, daß entweder der listige Anschlag, der die Handlung tragen sollte, gar zu wenig folgerichtig durchgeführt, meist vom Zufall ergänzt wurde oder daß überhaupt der Zufall die Lösung des Ganzen herbeiführte, daß also in beiden Fällen die Gesamthandlung auf eine Überraschung des Zuhörers hinauslief, die doch in den einzelnen Teilen so sorgfältig vermieden wird. Wie ist diese Ungleichmäßigkeit zu erklären? Wie kann derselbe Dichter Plautus in den Einzelzügen solches Geschick, in der Gesamthandlung wiederholt solches Ungeschick beweisen?

Plautus? Haben wir überhaupt ein Recht, ihn als den Dichter dieser Lustspiele zu bezeichnen? Ist er nicht nur der bald mehr, bald weniger ungeschickte Übersetzer und Bearbeiter gewiß tadelloser griechischer Vorlagen gewesen, so daß alles Tadelnswerte an diesen Dichtungen ihm, alles Lobenswerte den griechischen Urhebern zufällt?

Es kann nicht Aufgabe dieser kurzen Betrachtung sein und ist wohl, solange uns nicht bedeutend mehr als jetzt von den griechischen Lustspielen vorliegt, überhaupt noch nicht an der Zeit, in dieser schwierigen Frage endgültig entscheiden zu wollen. Nur einige Bemerkungen, die sich an das oben Gesagte anschließen, seien hierüber gestattet.

Schon im Eingang wurde bemerkt, daß Leo in seinen Plautinischen Forschungen darauf hingewiesen hatte, daß man zur Beurteilung des Verhältnisses zwischen Plautus und seinen griechischen Vorlagen nicht nur Einzelheiten und Kleinigkeiten ins Auge fassen darf, sondern große Gebiete zusammenfassen muß. Dem entsprechend wird in der trefflichen Schrift vorgeführt, daß zunächst, wo Verbindung mit der griechischen Tragödie, mit Aristophanes, der erotischen und populär-philosophischen Literatur nachzuweisen sei, sicher griechischer Ursprung angenommen werden müsse. Besonders komme dabei Euripides in Frage, der ja überhaupt für die neuere Komödie Hauptgrundlage und Vorbild gewesen sei. Auch Schilderungen des Lebens, bestimmter Kreise, typischer Charaktere u. dgl. m. seien griechischen Ursprungs. So seien auch die Hetären, dem damaligen Rom fremd, sicher nach griechischen Vorbildern gezeichnet. Weiter müßten auch manche Feinheiten des Aufbaues, von denen oben die Rede war, und vor allem die so häufige *ἀναισθησία*, die ja bei Euripides und daher in der neuen Komödie so häufig sei, als griechisches Eigentum angesprochen werden. Und endlich sei „alles was in Plautus' Komödien der dramatischen Schöpferkraft entsprungen ist, nicht sein eigen; die Schritte, die er als Dramatiker versuchte, waren Fehlschritte.“ Es sei gestattet, diesen im Jahre 1895 veröffentlichten Erwägungen, die ja allerdings dem römischen Dichter eigentlich außer der Kraft der Sprach- und Versbildung nur Witz und Humor, freilich eine für das Lustspiel nach unsern Begriffen unerläßliche Eigenschaft, als selbständiges Verdienst bei seinen Dichtungen übriglassen, auf die eignen Worte Leos als Ergänzung hingewiesen, die er im Jahre 1910 auf der Jahresversammlung des Deutschen Gymnasialvereins gesprochen hat:<sup>1)</sup> „... aber Plautus, in dem uns die Blüte dieser Anfangszeit (der freien römischen Bearbeitung des griechischen Schrifttums) vor Augen steht, trägt alle Züge einer freien literarischen Persönlichkeit: eigenste Durch-

<sup>1)</sup> Das humanistische Gymnasium 21. Jahrg. S. 16b.

bildung individueller Sprachkunst, römische Färbung des Stoffes nach Gefallen, Eindichten, Streichen, Zusammenfügen; vor allem alteriert er die Gattungsform, indem er das attische Rezitationsdrama mit dem hellenistischen Singspiel verbindet und so eine neue Art von Spieloper mit mehr oder weniger Überwiegen des Dialogs hervorbringt. Wir wissen seit der Entdeckung Menanders, was wir früher nur erschließen konnten, wie verschieden Plautus' Bühnenerscheinung von der der attischen Dichter ist.“ Dieser Anschauung des wohl jetzt anerkannten Meisters auf dem Gebiete der Plautusforschung kann man sich nur anschließen. In der Tat war der früher meist gezogene Schluß etwas überraschend: Plautus ist ein großer und selbständiger Künstler der sprachlichen und dichterischen Form, er ist ebenso selbständig schöpferisch in Bezug auf Witz und Komik — also hat er die griechischen Vorlagen mit möglichstem Ungeschick übersetzt und bearbeitet. Leo hatte dazu noch z. B. nachgewiesen, daß sogar die griechischen Personennamen bei Plautus in ihrer kraftstrotzenden Bildung ganz von der Einfachheit, ja Dürftigkeit der attischen neuen Komödie abweichen, daß die verhältnismäßig ganz geringfügige Zahl von griechischen Ausdrücken nicht einer griechischen Vorlage, sondern lediglich der Umgangssprache des alltäglichen Gebrauches entlehnt sei; immer noch war die allgemeine Ansicht, daß Plautus nichts als einen verzerrten Schatten der griechischen Meisterwerke geliefert habe. Dieser Schluß war um so kühner, als man eigentlich auf der griechischen Seite zunächst nur eine allerdings große Masse von kleinen, untereinander nicht zusammenhängenden Bruchstücken ins Treffen führen konnte.<sup>1)</sup> Und was bieten diese Bruchstücke? Zum weitaus größten Teile ernste, oft sehr schöne Lebens- und Weltbetrachtungen, z. B. von Menander (III, 481): Nur das Anschauen der ewigen Gestirne, der Elemente macht das Glück des Lebens, sei dieses lang oder kurz, dagegen das Verweilen im Getriebe der Menschen macht, je länger je mehr, unglücklich. (549): Bete nicht um Freisein von Leid, sondern um hohen Sinn. (555): Das Alter bringt so vieles Schlimme, und doch streben wir alle danach. Oder von Philemon (III, 28): Die Stürme des Lebens sind schlimmer als die des Meeres. (71): Die Philosophen suchen nach dem wahren Gute ver-

geblich, ich habe es beim Ackerbau gefunden: der Friede ist's. — Man wird zugeben müssen, daß, wenn man nur auf Aussprüche dieser Art angewiesen wäre, man schwerlich daraus schließen würde, daß ihre Verfasser Lustspieldichter gewesen wären. Doch muß man einerseits bedenken, daß sich zur Anwendung auf alle möglichen Fälle des Lebens und daher auch zur Überlieferung besonders solche in sich abgeschlossene Aussprüche eigneten, und andererseits kommen auch einige erheiternde, wenn auch meist mit etwas Bitterkeit durchtränkte Stellen von Menander vor, die sich gern mit dem Werte der Ehe und der Frauen belassen. Ganz ergötzlich ist aber z. B. (III, 923) ein Familienrat geschildert, in dem ein Tunichtgut von Sohn wieder auf den Pfad der Tugend geführt werden soll. Frauen und Ehe bilden auch bei Philpides den Lieblingsgegenstand des Witzes, daneben muß, immer nach diesen Bruchstücken zu urteilen, schon bei Menander, noch mehr aber bei Diphilos, Posidippos, Damoxenos, Demetrios, Straton u. a. m. der Koch und die Kochkunst für komische Darstellung erhalten,<sup>1)</sup> während Plautus davon nur sehr wenig hat. Von Philemon ist kaum eine einzige komische Stelle überliefert. Nehmen wir nun noch hinzu, daß Terenz, der doch sicher den griechischen Vorlagen so viel wie nur irgend möglich nachgearbeitet hat, ebenso wenig unmittelbar wirkenden Witz und Humor, wohl aber viele Sprüche der Lebensweisheit bietet, so müssen wir daraus schließen, daß die neue griechische Komödie, wenigstens die des Menander und Philemon, äußerst arm an wirklichem Witz gewesen ist: sonst würde schon die Masse von ernsten Gedanken gar keinen Platz gehabt haben. Ja, wir müssen uns wohl die Mehrzahl ihrer Stücke nicht als Lustspiele, sondern als Schauspiele denken. Somit darf man wohl nun behaupten, daß die Selbständigkeit des Plautus in der Einzelausführung feststeht (s. o. Leo). Freilich urteilt darüber Horaz (s. o.), daß gerade diese die Gesamthandlung beeinträchtigte, aber diese Behauptung beruht wohl zum guten Teile auf der damals herrschenden Ansicht, daß die römische Dichtung nur in der strengsten Nachbildung griechischer Vorlagen ihr Heil finden könne. Bei den nicht nach griechischem Muster gebildeten Sermones ist auch Horaz bekanntlich nicht immer fein (z. B. I, 5).

<sup>1)</sup> so daß Athen. 14, 658 f. und danach Ribbecks Behauptung i. Alazon 25. n. 1, daß nur bei Posidippus ein Sklave als Koch zu finden sei, nicht zutrifft.

<sup>1)</sup> Gesamm. von Kock, Comicorum atticorum fragmenta. 3 Bde.



Freilich auch neuerdings<sup>1)</sup> wird geurteilt, daß Plautus nur „zu oft schädigt die feine Natürlichkeit und den Humor der Attiker durch aufdringliche Possenreißerei, ihre urbane Eleganz durch bäurische Plumpheit, zerdehnt Motive bis zu unerträglicher Breite, verdirbt die Charakteristik der auftretenden Personen, zerreißt, nur auf momentane Wirkung bedacht, den feingesponnenen Faden der Handlung und zerstört, zumal da, wo er kontaminiert, die wohl-durchdachte *oïzonomie*, indem er die Originale entweder aufschwellen oder zu lose aneinander gereihten Szenen zusammenschrumpfen läßt.“ Dieses, bei aller dann folgenden Anerkennung der Formgewandtheit des Dichters, sehr harte Urteil ist hoffentlich durch die obige Abhandlung etwas abgeschwächt worden, mindestens muß es aber, soweit es das Verhältnis zu den verglichenen griechischen Dichtungen betrifft, immer noch als etwas verfrüht bezeichnet werden. Erst wenn einmal eine größere Anzahl Komödien des Menander oder Philemon usw. vorliegen, läßt sich in dieser Frage ganz sicher urteilen. Bis jetzt sind, außer den genannten Fragmenten, von Menander, der ja hauptsächlich in Betracht kommt, drei Stücke soweit aufgefunden worden, daß wir uns ein Bild von dem Verlaufe der Handlung machen können, und von weiteren drei so große Reste, daß wir einige Andeutungen für den Verlauf daraus entnehmen können. Im allgemeinen wird durch erstere, auf die wir uns allein stützen können, die oben ausgesprochene Vermutung bestätigt: Witz und Laune sind sehr wenig zu spüren, der einzige gute Witz in sämtlichen drei Dramen steht *Santa* 256, wo dem Nikeratos bewiesen wird, daß der bekannte Besuch des Zeus bei Danae auch jetzt noch möglich wäre, weil verschiedene Leute in der Stadt herumliefen, die sicher verkleidete Götter wären, so der eine, der sich überall durchfräße, ohne einen Beitrag zu zahlen, oder ein anderer, der entschieden nicht stirbe, selbst wenn man ihn totschiße. Wohl aber muß anerkannt werden, daß bisweilen in der Handlung selbst ein feiner Humor liegt, zum Beispiel wenn am Schluß der *Santa* (357) der junge Moschion, um seinen Vater zu schrecken, sich den Anschein geben will, als wandere er aus, sich aber überlegt, daß ihn der Vater ja vielleicht gar nicht zurückhielte. Wie dann? Da wolle er doch lieber auf dieses Schreckmittel gleich verzichten. — Dafür müssen wir

aber z. B. in demselben Stück eine Prügelei zwischen zwei freien Bürgern mit hinnehmen, die zu der „urbanen Eleganz“ ebenso wenig stimmt, wie die, wenn auch nur leise Andeutung einer Nebenbuhlerschaft von Vater und Sohn (53), die dem Plautus in der *Asinaria* so übel genommen wird. Auch eine philosophische Lebensanschauung nach Art der meisten Bruchstücke wird uns zum Glück überliefert, so daß wir urteilen können, wie diese Menander einfügt. Der Zusammenhang ist folgender: Der alte Smikrines kommt in vollem Ärger, um seine Tochter, die von ihrem Gatten beschimpft war, von diesem zu trennen. Da trifft ihm an der Haustür der Sklave Onesimos entgegen, und als Smikrines wütend anfängt, bei den Göttern zu schwören, beweist er ihm, daß die Götter gar nicht imstande wären, sich um die Angelegenheiten der unzähligen einzelnen Menschen zu kümmern, der wahre Gott und Urheber von Glück und Unglück jedes einzelnen sei vielmehr sein Charakter. Man muß gestehen, an sich ist es ein feinkomischer Zug, den aufgeregten Alten durch eine solche kühle Belehrung zu unterbrechen, aber die Betrachtung selbst ist zu ernst, ist ihrem Gegenstande nach nicht am richtigen Platze. — Wenn es dann weiter nicht gut geheiß werden kann, daß erst am Schlusse der *Casina* als Nachwort mitgeteilt wird, daß die Jungfrau mit dem Sohne des Hausherrn verheiratet werden soll, und daß sich ihre freie Geburt herausgestellt hat, oder ebenso in den *Captivi*, daß der treue Sklave der Sohn des Hausherrn ist, so ist es ebenso wenig zu loben, daß in der *Hesperiogete*, des Menander erst ganz am Ende beiläufig erwähnt wird, daß der junge Moschion, der in dem Stücke sich aus einem Liebhaber in den Bruder der Glykera verwandelt hat, also die Aufmerksamkeit des Zuhörers sehr in Anspruch nahm, mit einer andern verheiratet werden soll, die vorher noch gar nicht aufgetreten ist.

Aber dies sind nur einzelne Kleinigkeiten. Wie steht es mit der Gesamthandlung? Da ist zunächst auffällig, daß von den sechs Stücken des Menander nicht weniger als fünf sicher mit dem bewährten Mittel der *ἀναγνώρισις*, der Wiedererkennung arbeiten. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn diese als Grundzug in einer Reihe von Plautinischen Lustspielen vorkommt, und dürfen daraus schließen, daß dieser Gegenstand unendlich häufig bearbeitet worden ist. Nun ist allerdings zuzugeben, daß in den Stücken Menanders diese Wiedererkennung von

<sup>1)</sup> Gercke u. Norden: *Einführung in die Altertumswissenschaft* I 163.



Anfang bis zu Ende in das Drama hineingearbeitet ist, während sie bei Plautus meist hinter der Liebesgeschichte hergeht, aber dieses Verdienst Menanders ist nicht zu groß, denn von den drei Stücken, über die wir mit einiger Sicherheit urteilen können, behandeln allem Anschein nach zwei lediglich diesen Gegenstand, sind also von einer Einfachheit wie kaum ein Stück des Plautus. Das einzige Drama Menanders mit ausgedehnterer Handlung ist von den drei genannten die *Περικυραμένη*, und diese hat richtig die üblichen zwei Bestandteile: Liebesgeschichte und Wiederfindung. Allerdings aber spielen beide von Anfang an neben einander, ja, der *ἀνὰγνώστης* ist sogar mit Fleiß durch einen nach dem Eröffnungsauftritt<sup>1)</sup> eingeschalteten Prolog alle Spannung genommen. Hier ist also ein Vorzug des Menander offen zuzugeben, wenn auch bei diesem Stücke von Einheitlichkeit im strengsten Sinne nicht geredet werden kann, beide Handlungen könnten jede für sich ohne die andre bestehen, während in den Plautinischen Lustspielen das Wiederfinden regelmäßig die Krönung der Liebeshandlung bildet und z. B. im Rudens und in der Cistellaria auch in die übrige Handlung hinein verwebt ist. Im allgemeinen darf man aber wohl aus dem Gesagten folgern, daß Plautus für die nach unserm Geschmack allzu häufige Wiederholung dieses Gegenstandes in der Hauptsache nicht verantwortlich ist, sondern sie den griechischen Mustern verdankt. Und dasselbe dürfen wir wohl von der oben besprochenen vielfachen Anwendung der Sklaven als Träger der Handlung behaupten, denn in den drei Stücken des Menander spielen sie ebenfalls eine wichtige Rolle, allerdings hauptsächlich als Prügelknaben und als tölpelhafte Vermittler und dadurch Ursachen des niedern Späßes, so daß die meisten Sklaven des Plautus sogar einen mehr attischen Eindruck machen, als die des attischen Dichters selbst. So würden wir auch damit zu demselben Ergebnis kommen, daß Plautus, wenn er hierbei Fehler oder Ungeschicklichkeiten begeht, diese griechischen Vorbildern verdankt. Eins muß freilich unbedingt zugegeben werden: Charaktere wie den Polemon in der *Περικυραμένη* oder den Charisios in den *Ἐπιγένορες* mit ihrer Leidenschaftlichkeit und doch auch wieder Gutherzigkeit hat Plautus nirgends herausgebracht, höchstens Lesbonicus im Trinummus ließe sich vergleichen. Aber sonst kann er sich, was Bühnengeschick anlangt, schon neben dem griechischen

Dichter auch im einzelnen sehen lassen. Dies ist für die Vorführung eines Schiedsgerichts in den *Ἐπιγένορες* und im Rudens schon oben gezeigt worden. Ferner vergleiche man den Entschluß auszuwandern in seiner Begründung bei den Jünglingen in der *Σαπία* und im Mercator. Im griechischen Stück soll ihn Moschion fassen, nur weit sein Vater von ihm ein unlauteres Verhältnis zu einer Sklavin andeutet, und im Mercator wird er gefaßt, weil der Jüngling voll Verzweiflung meint, daß der Vater ihm die Geliebte vorenthalte. Es ist wohl keine Frage, welche Begründung vorzuziehen sei?

Und diese beiden zuletzt genannten Einzelfälle könnten wohl überhaupt geeignet sein, ein Licht auf das Verhältnis des Plautus zur griechischen Literatur zu werfen. Gewiß hat der römische Dichter den größten Teil seiner Kenntnisse, seiner dramatischen Stoffe der griechischen Wissenschaft und Kunst entnommen, aber er hat sie nicht übersetzt oder abgeschrieben, sondern zunächst kennen gelernt wie jeder Gebildete. Und woher sonst sollte ein Römer jener Zeit auch Wissenschaft oder Kunst sich aneignen, wenn nicht von den Griechen? Und dann hat er diese Kenntnisse frei verarbeitet, er hat Gedanken, hat Züge aus den griechischen Dichtungen wie aus der griechischen Philosophie übernommen und diese nach eigenem Ermessen nur im allgemeinen nach dem Muster, aber ja nicht nach der Schablone der attischen Lustspiele zusammengefügt, so daß er sich wohl Verfasser seiner Dichtungen dünken konnte. — —

Selbstverständlich kann es nicht der Sinn dieser kurzen Darlegung sein, die schwere Frage endgültig entscheiden zu wollen. Ihr Zweck wäre vielmehr erreicht, wenn sie einmal von der Notwendigkeit etwas größerer Vorsicht bei der Beurteilung des Plautus überzeugt hätte und sodann ein wenig dazu beitragen könnte, wieder mehr zur Beschäftigung mit diesem Dichter anzuregen, der solche Aufmerksamkeit durchaus verdient. Sagt doch Leo in dem oben berührten Vortrage mit Recht: „Auch jetzt noch bedeuten uns Plautus und Terenz die attische Komödie, wie sie diese an Mittelalter und Renaissance, an Molière und Holberg vermittelt und direkt auf die Technik des Dramas stärker gewirkt haben, als indirekt ihre Meister, die Griechen. Das bedeutet sehr viel, und es fehlt der Schule eines der instruktivsten Stücke der antiken Literatur und zugleich die lebendigste Spiegelung des griechischen Tageslebens, wenn ihr die Komödie fehlt.“

<sup>1)</sup> vgl. Robert: *Hermes* 1909. S. 284 u. Sudhaus, *Rhein. Museum* N. F. 24. Bd. S. 415



UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY



**AA** 000 109 704 7



